L'ARTISAN ET LES ARTS LITURGIQUES

REVUE TRIMESTRIELLE D'ART SACRÉ
PUBLIÉE PAR LES BÉNÉDICTINS
DE L'ABBAYE DE SAINT-ANDRÉ



L'ART SACRÉ EN SUISSE

Nos 2 ET 3 XVE ANNÉE 1946

UN GRAND ARTISTE CATHOLIQUE

PAR LE COMTE GONZAGUE DE REYNOLD, PROFESSEUR A L'UNIVERSITE DE FRIBOURG.

En quelques semaines, l'art chrétien a perdu deux de ses grands maîtres contemporains: l'Espagnol José-Maria Sert, le Suisse Alexandre Cingria. Celui-ci est mort le 8 novembre, celui-là le 18 décembre de l'année dernière. Leur a-t-on rendu dans le monde catholique l'hommage qu'ils méritaient ? Pas encore.

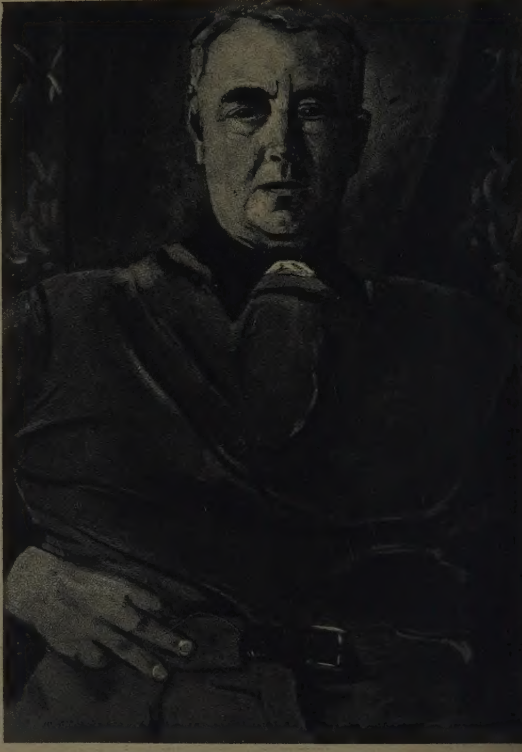
Cingria se définit d'abord comme le promoteur et l'animateur d'un évènement imprévu dans cette région en majorité protestante qu'est la Suisse romande: la renaissance des arts catholiques. Grâce à lui, de tous les mouvements analogues qui se sont produits en Europe depuis les débuts de ce siècle, le romand reste le plus cohérent et le plus fécond. Mouvement, j'y insiste, et non école: le maître n'a jamais cherché à imposer sa manière, il a toujours été un découvreur d'hommes et un excitateur d'esprits. A ceux qu'il a entraînés il n'a jamais demandé de se mettre dans son sillage; au contraire, il aimait à ce qu'ils fussent très différents de personnalité, de style et d'inspiration, afin de mieux démontrer la richesse du génie catholique. Unité de but et de doctrine, diversité des tempéraments et des œuvres: telle est la marque de cette renaissance religieuse au sens étymologique de l'épithète: relier.

L'unité dans la diversité caractérisait Cingria lui-même. Il était né Suisse et fut officier supérieur dans l'armée fédérale; mais sa famille venait de Raguse, sa mère était Polonaise et il avait du sang français dans les veines, sans parler d'affinités orientales. Il incarnait un monde italo-byzantin, prolongé vers les Slaves au nord et les Syriens au sud. De ce monde, avec l'imagination et l'érudition qu'il harmonisait en lui comme aurait su le faire un humaniste de la Renaissance, il avait pris pleine et entière conscience. C'est par là, par tout ce qu'il apportait d'inattendu dans son milieu, qu'il a été un rénovateur. Il est entré par effraction dans l'art suisse, cet art sérieux, modérément réaliste et modérément romantique, appliqué, réfléchi et terne, à un moment où il était nécessaire de casser les vitres pour changer l'air. Cingria, toujours comme un homme de la Renaissance, s'est imposé par la diversité de ses dons. On découvre en lui quatre artistes: un peintre, un décorateur, un homme de théâtre, un écrivain. Le peintre a laissé des portraits, des paysages mais surtout de grandes compositions historiques et religieuses. L'écrivain s'est révélé puissant évocateur de l'art, de l'histoire et de la nature; il a, dans ses *Entretiens de la villa du rouet*, formulé une doctrine. Cependant, c'est dans les arts décoratifs, les arts appliqués, dans le vitrail et la mosaïque dont il fut le glorieux rénovateur, que s'est déployé le génie de Cingria, un génie de magnificence. Quant à l'homme de théâtre, il a démontré que le décor et le costume ne sont pas nécessairement des arts mineurs, mais que l'on peut avec eux se hausser jusqu'à d'inoubliables visions, comme celles de la *Cité sur la montagne*.

Après cet inventaire, essayons de pénétrer jusqu'au foyer de cette œuvre, innombrable et puissante, à ce qui en fait la rayonnante unité.

Ce foyer, c'est la foi religieuse. Elle était chez lui à la fois spontanée, naïve, et réfléchie, étudiée. Elle s'épanouissait en culture catholique. Cette culture ne négligeait rien: ni la théologie, ni la liturgie, ni la poésie, ni les lettres antiques et sacrées, ni l'histoire. Mais l'art demeurait pour lui le moyen divin de la manifester, de l'illustrer, de la propager; l'art, c'était le reflet dans les êtres et dans les choses de la splendeur de Dieu. Alexandre le Magnifique — on lui avait donné ce surnom — avait la vocation de l'artiste comme on a celle du prêtre, du moine, du missionnaire allant au devant du martyre. Il a écrit peu avant sa mort: « C'est une grande consolation » au milieu des persécutions dont nous accablent les puissants et les riches, persé- » cutions d'autant plus odieuses qu'elles émanent aujourd'hui d'une civilisation » consternée par le goût de la médiocrité, que de pouvoir proclamer les merveilles » et la vérité du Seigneur. »

La foi catholique était pour Cingria une lumière, aussi est-ce la lumière qui est la qualité dominante de son œuvre. De là son habileté à tirer parti de la matière translucide. De là ce que j'appellerai son réalisme spiritualiste qui se manifeste par la curiosité mobile de son esprit, par son amour des choses, par son sens de l'objet, par sa charité envers les êtres. Il travaillait, il produisait en continuateur de la Création. L'unité, voilà la vertu de cet homme. Il n'a jamais conçu, réalisé une œuvre, grande ou petite, sans avoir d'abord réfléchi à l'ensemble dont elle devait faire partie. Il a toujours cherché la convergence des arts. Cette convergence, il l'a trouvée d'abord dans les églises, ensuite au théâtre. Pour lui, l'église était sainte, mais le théâtre était sacré, et il ne l'a jamais placé ailleurs que sous le porche de l'église.



ALEXANDRE CINGRIA: AUTOPORTRAIT.
Musée de Fribourg (Tempéra, 55 x 78 cm.; 1941).

Cingria, réceptif comme il était, ne pouvait pas manquer de subir des influences très diverses: symbolisme, slavisme des ballets russes, et même, un peu, cubisme. Mais il les ramenait toutes à son propre fonds, il les entraînait dans les danses tournoyantes et multicolores de sa fantaisie. Cependant, si je voulais le rattacher au passé dont il avait le culte, au passé d'où il nous venait comme un ressuscité, je ferais de lui le dernier grand artiste du baroque. Le baroque, dernière grande forme de la civilisation européenne, fut aussi un art épris de lumière, un art surabondant, montant de la fantaisie à l'extase, effort pour spiritualiser la matière et aspiration à l'unité.

Dans le vieux civilisé qu'était Alexandre Cingria, bien des hommes se retrouvent: un contemporain de Constantin le Grand et de Charlemagne, un médiéval, un prince humaniste du Quattrocento. Presque tout l'art chrétien, depuis ses origines catacombales, s'est reflété dans son œuvre. Sous des apparences révolutionnaires et « modernistes » — auxquelles se sont laissé prendre quelques timides assez peu intelligents pour voir qu'elles étaient superficielles et trompeuses — il est demeuré un continuateur. Tout en lui proteste contre la dégénérescence de l'art contemporain, tout nous ramène aux grandes traditions esthétiques et religieuses de la chrétienté.

L'œuvre de Cingria est inépuisable. Il y a en elle de quoi nourrir et inspirer des générations.

G. de Reynold

L'ARTISAN ET LES ARTS LITVRGIQVES



CONDITIONS D'ABONNEMENT : Belgique: 120 frs; France: 275 frs français;
Autres pays: 140 frs belges.

On s'abonne par versement ou virement à nos comptes chèques postaux:
BRUXELLES : N° 965.54; Apostolat Liturgique de l'Abbaye de St-André-lez-Bruges.
PARIS : N° 555.76; Société Liturgique, 57, rue de Rennes, Paris (6e).
Autres pays: règlement par chèque sur Banque belge, ou les services du Clearing sur présentation de la Revue.

Directeur: Dom Gaspar Lefebvre, O.S.B.
Rédaction et Administration: ABBAYE DE ST-ANDRE-LEZ-BRUGES (Belgique)

ALEXANDRE CINGRIA

CARACTÈRES D'UN TALENT

dolescent, Alexandre Cingria affirmait déjà sa foi d'artiste tholique débutant. Ce fut à peine un débat pour lui que avoir à mettre de l'ordre dans ses pensées, déjà hautes et isonnantes, que d'écarter la théorie jadis à la mode de l'art our l'art, de subordonner l'amour de son art, enfin, à l'amour Dieu. La concentration intérieure, la volonté, l'esprit d'entre-ise, le rayonnement qui étaient en lui et qui attiraient déjà rs sa personne les jeunes et les plus âgés ne l'inclinaient pas rs l'individualisme. Particulier, certes, original de nature, rme et souvent combattif, il fut de bonne heure en quête affinités naturelles. Il cherchait à s'associer. C'est assez arqué pour que les premières années de sa carrière, jusqu'à ngt ans environ, aient vu son art assez fidèle à la tradition la Suisse romande de l'époque.

ourte étape juvénile. Le séjour qu'il fit en famille à Florence, uand il étudiait dans les bibliothèques d'art, ou écrivait chez i, aussi souvent qu'il peignait, s'étend de 1905 à 1911. Il écouvrit là un monde d'impressions et de pensées neuves. e qu'il y avait en lui d'italo-dalmate par ses origines pater-elles, de slave par sa mère, née ryenska, affluait en révélation. Il en revenait pas moins chaque nnée en Suisse pour ses périodes ilitaires qu'il menait avec beau-oup d'entrain. Notre armée, où il evint commandant, fit l'autorité son caractère, lui révéla le peu-e, l'esprit suisses, tels qu'il les mit us tard dans ses grandes figura-ons pour le théâtre.

connut, à partir du séjour à Flo-nce, le drame intellectuel de sa e: être né à Genève, dans la ationalité genevoise qu'il garda squ'au bout, n'avoir connu jus-u'alors que des Suisses, et, main-nant, ne plus faire un pas dans n métier, sans se reconnaître de us en plus différent de ceux dont reste quelquefois le lointain dis-ple, plus souvent le maître, le chef u le camarade.

n Ire page de la couverture: LEXANDRE CINGRIA: NOTRE-AME DE MISERICORDE. Panneau ntral du triptyque à l'église de Fin-aut (Valais) (Cire; 1930). — L'origina-é de ce visage à l'espagnole, auguste qui sourit à demi, la splendeur des ailleries de la couronne répondent remptoirement aux reproches qu'on a u pouvoir adresser à l'artiste sur son ssin. — Nous saisissons ici sur le vif préparation d'un grand ouvrage, qui nnut bien d'autres « études » encore.

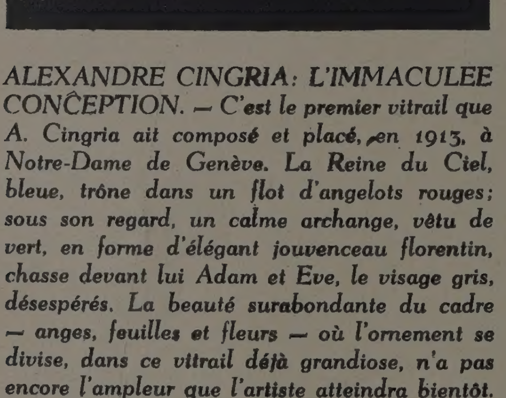
Inversément, notre public eut à tirer peu à peu de ses rangs les esprits larges, modernes et cultivés qui consentiraient à dépasser l'esprit du lieu natal, à voir avec lui le monde et la vie, l'univers et la foi, à s'enrichir de ses « différences ».

Cingria savait penser. Il mesurait le nombre des beautés neuves, personnelles, inédites, intérieures d'abord, qui ne viennent à chef dans l'œuvre d'un artiste que parce que la pensée les a discernées et voulues. Quoi de plus sensible, saisie d'abord dans la pensée, que la beauté ? Il lui fallait mettre en son œuvre, consacrée à Dieu, la plénitude de son être même. Ici prend racine un débat qu'il n'a jamais vu s'apaiser vraiment, même en nous quittant le 8 novembre dernier. Des honneurs et des commandes officielles avaient pu lui venir sur le tard. Mais il demeurait blessé: car depuis des années, le public répondait à ses nouveautés par une curiosité latente, une résistance passive, tous les mensonges des demi paresses de l'esprit. D'où jaillit la réplique en lui d'une démonstration perpétuellement neuve, d'une carrière d'interminable volonté, d'une vie en forme de longue tactique de la force. Ceux qui ne pouvaient se défaire de la commune routine, les goûts étroits ou fermés, les demi-cultivés, incapables d'horizons neufs, les partisans sincères même d'une « tradition française », toujours forte ici, ne pouvaient comprendre ni son art, ni son caractère, ne lui faisaient pas plus grâce d'un refus, d'une objection, que lui ne leur passait leur médiocrité.

Il nous faudra prendre l'habitude de dire Alexandre Cingria toujours, pour distinguer notre artiste de Charles-Albert Cingria, son frère, son ami, écrivain original, et d'Albert Cingria, son fils, architecte de beaucoup de talent. Une famille d'artistes, comme on voit, aux mé-

Ci-contre: ALEXANDRE CINGRIA: NOTRE-DAME DE RE. A Perly, Genève (1924). « In gremio Matris sedet sapientia Patris ». — C'est une image, un portrait de la Vierge et de l'Enfant, qu'on voit accrochée dans le retrait ombreux d'une chapelle, sous la lampe d'autel et dans la lumière des cierges. Ceux-ci sont d'un brun violâtre, unique et puissant, qui relève les ors aux couronnes ouvrées des figures, les roses dans la main de la Madone, le métal travaillé de la lampe. Ces dix-sept petites lumières, aux reflets multiples dans la pénombre, sont d'un genre espagnol et précieux. Avec quel amour sont figurés les larmes de sueur, au visage de la Sainte Vierge, le corps de Jésus au crucifix pectoral !

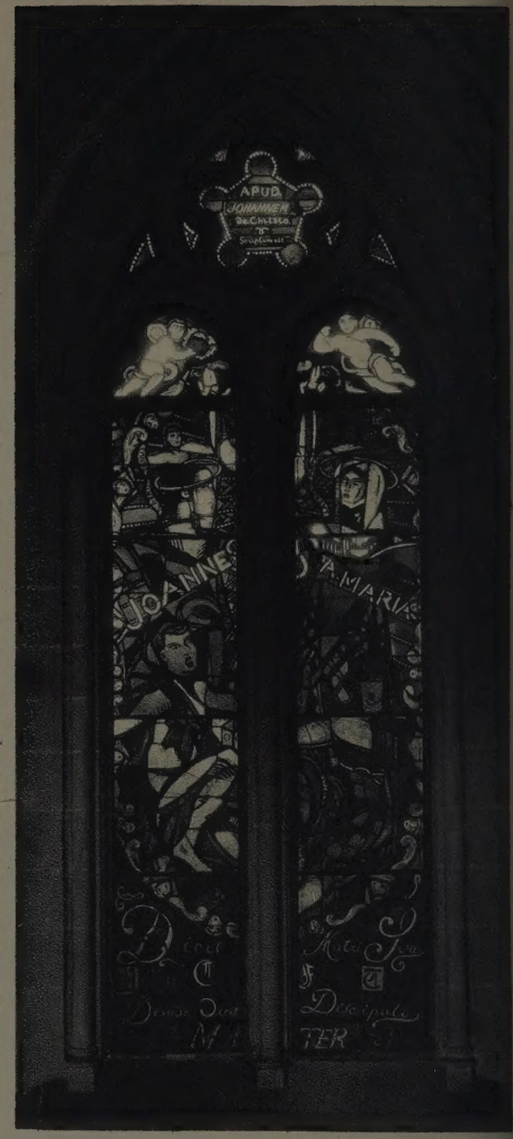




ALEXANDRE CINGRIA: L'IMMACULEE CONĈEPTION. — *C'est le premier vitrail que A. Cingria ait composé et placé, en 1913, à Notre-Dame de Genève. La Reine du Ciel, bleue, trône dans un flot d'angelots rouges; sous son regard, un calme archange, vêtu de vert, en forme d'élégant jouvenceau florentin, chasse devant lui Adam et Eve, le visage gris, désespérés. La beauté surabondante du cadre — anges, feuilles et fleurs — où l'ornement se divise, dans ce vitrail déjà grandiose, n'a pas encore l'ampleur que l'artiste atteindra bientôt.*



ALEXANDRE CINGRIA: SALOMON ET LA SULAMITE ou LE CANTIQUE DES CANTIQUES. *Vitrail de N.-Dame, Genève. En face de Salomon qui l'appelle — car, voici, l'hiver est passé et la voix de la tourterelle se fait entendre — un ange agenouillé, aux ailes étrangement emplumées, lève dans un médaillon l'image de la Sulamite, qui préfigure l'Eglise et Marie. En bas, tapis, franges et tigre, en haut, bordure de fruits et de fleurs, disent combien l'imagination de Cingria aime à associer le monde visible aux scènes les plus mystérieuses ou les plus passionnées de l'Ecriture. Le domaine de Cingria, c'est l'univers accueillant la foi et la foi remplissant l'univers.*



ALEXANDRE CINGRIA: CALVAIRE. — *Cet ouvrage de très rare invention, le 7me et dernier au chœur de Notre-Dame, daté de 1918, est à la fois visionnaire et dramatique. Le jambage médian, cache, en l'évoquant, le corps du Crucifié, dont les deux bras apparaissent seuls, vers les pointes, ensanglantés. Des rayons de pointillé rouge traversent le bleu plombé des ténèbres du Golgotha. Le vitrail est plutôt sombre; il faut la lumière du matin, pour que les bustes de Jean et de Marie ne se détachent pas seuls de l'ombre, fantômatiques.*

rites de chacun desquels il incombe à la postérité de mesurer ses palmes.

Je vois Alexandre Cingria une deuxième fois catholique (et artiste), pour son appétit à connaître l'universalité des choses et pour son ardeur à ordonner ses connaissances. En vue de son ouvrage *Les Entretiens de la Villa du Rouet*, il avait apporté à Florence des volumes de notes sur tout ce qui avait eu forme ou beauté dans quatre siècles de nos traditions suisses. Méthodiquement, il comparait ce legs d'Helvétie à tout ce qui avait eu forme ou beauté dans tous les siècles et tous les lieux de l'histoire de l'art, dans tous les étranges ou pittoresques pays du monde, de la Suède à Java, du Japon jusqu'à l'Espagne. Il en dissociait adroitement les éléments. Et, selon son programme « donner un avenir artistique à la Suisse », il savait unir un trait de balustre romain à un projet de façade moderne; joindre un décor javanais, un lacet d'arabesque maure, à un décor de poterie de Thoune; associer les fiévreuses Japonaises d'Outamaro et les sauvages filles de Tahiti avec les calmes Italiennes de Léopold Robert « qui vont à la danse parées » et, à leur mode, « posent pour paraître plus belles ».

Je parle de notre artiste sur la valeur et la vertu de ses cent meilleurs ouvrages. Sans oublier ses étincelantes pochades d'improvisateur, innombrables, je sais qu'on juge un artiste sur le plus pur de sa veine, non sur la masse ou le nombre. Chaste à n'avoir jamais exposé d'académie entière, Alexandre Cingria eut un sentiment raffiné et délicieux du charme, du costume, de la grâce, du sourire, de la silhouette et de l'apparition féminine.

C'est à Florence qu'il composa pour son plaisir, sans dessein de les réaliser, dans un goût préraphaëlite ou symboliste, ses premières maquettes de vitraux: de simples figures, enlevées au trait, floues un peu moins, sur un fond un peu plus flou qu'elles. Des pastels et des temperas, avec ce livre *Entretiens*

la Villa du Rouet — qui ne fit pas de lui un peintre d'histoi- d'érudition, mais un *styliste* — à Florence, composaient ils le talent d'un homme, alors peintre exclusivement.

rêve doucement à ces environs de 1910, où un livre, une igue étude imagée du style, était de beaucoup le plus éten- des ouvrages de Cingria. Rendre sensibles les composants un tableau par l'ordre et la cadence, donner à toute une ivre le sens, le chant, l'harmonie de l'ordre, telle fut sa emière pensée. Il était d'ailleurs de ces fins méridionaux, ychologues, aussi habile à lire les invisibles valeurs morales, e doué pour la sensation brillante des choses. Couleur orale, et puis spiritualité positive de l'œuvre, tels sont, après rdre et le brillant, les deux autres de ses trois pensées minantes.

ressé sur ce terrain en triangle, il simplifiait les formes, cordait et haussait hardiment les tons, ou les nuançait à lonté, dans cet esprit décoratif qui se justifie du principe de l'unité des arts » et subordonne l'ornement de tout intérieur ix lignes, aux nécessités constructives. Un tableau, un pastel Cingria ne sont vraiment chez eux que dans un intérieur mposé par lui. Et il en a composé plusieurs, pour feu amille Martin, pour M. Alexis Grasset, et pour moi-même, dis, quand ces deux guerres n'avaient pas encore été, hélas! aintenant paradis perdu.

peignit d'abord, non pas clair, mais sombre et somptueux, qui l'obligeait à rompre sans fin sa couleur. Il aimait à l'oc- sion les taches qui rutilent ou qui font masse. Il lui fallait s lignes aisées et de larges plans. L'ensemble, quelque fois osaïqué, ce qui est une sorte de musique austère, plus sou- nt fondu avec harmonie, chantait, uni plutôt que détaillé, yonnant avec un dynamisme capable d'écraser les sensiblités ibles, noblement sensuel, enveloppé, ro- iste, raffiné.

e ce moment à peu près datent des pastels ec perspective de hautes croupes rondes colorées, comme dans un val des monta- ies du Valais; de vides jardins de cloîtres aliens, avec leur pelouse nue, leur cyprès, ur petit mur de briques descellées; d'om- eux rios vénitiens, au-dessus desquels un etit casino baroque à gros œil-de-bœuf unit des personnages à la Gozzi parmi s bosquets; des intérieurs d'églises et des lifices, transparences ténébreuses, crevées e reflets dorés; enfin une composition nique: sainte Jeanne d'Arc, nu-tête, en unique blanche sur la cuirasse, sainte ernadette en cotillon de fleurettes cham- êtres, à genoux toutes deux au pied de *lotre-Dame de France*, en ses nuages. e mondain, l'agreste, l'architectural, se succédaient, s'accordaient, autrement dit, en des atmosphères lumineuses ou sombres, de coloris toujours très personnel, pour composer ces premiers indices de piété dans la grandeur.

Je divise, à partir d'ici, la carrière d'Alexandre Cingria en quatre époques maîtresses.

Les années 1913 à 1920 sont celles où il débuta dans le vitrail, plaçant au chœur de Notre-Dame à Genève sept grandes fenêtres en série, de *l'Immaculée Conception*, en passant par *l'Eglise triomphante* jusqu'au *Calvaire*, au transept, deux vitraux à *saint Louis de Gonzague* et une *Vie de saint Pierre et saint Paul* au déambulatoire. Face à ces grands ouvrages médités, il donnait cours à son geste significatif d'improvisateur en quelque vingt « sujets de guerre » au pastel, que le brillant, l'enlevé, la fantaisie rendent inoubliables: *La prise des tranchées, Le bombardement, Les Russes à Trébizonde*. Alors, Cingria découvrit que couleur forte et libre imagination seraient ses compagnes de route. La hauteur, à ces fenêtres, de quatre mètres, donnait enfin du champ à ses aspirations vers la grandeur. Assortis à l'ampleur d'une architecture de style indécis, les ouvrages composaient cette ampleur et soulignaient ce style. La beauté des figures à grands traits, qui, d'un seul jet, remplissent parfois la fenêtre d'un seul mouvement, et la surabondance des cadres, où voisinent la fleur, le fruit, la bête, la frondaison, les sentinelles au guet, les cavaliers qui passent, les astres qui roulent dans leur ciel, en faisaient le caractère primordial. Si ces fortes images n'étaient pas encore assises et concentrées sur elle-mêmes, comme on le vit plus tard, du moins on peut encore, on pourra toujours entrer à Notre-Dame et voir: rutilance et rayonnement; grands gestes à grandes lignes; coloris soutenu et rare, saturé, égal, rayonnant, splendide; somptuosité d'un spectacle de toute pensée et de toute magni-



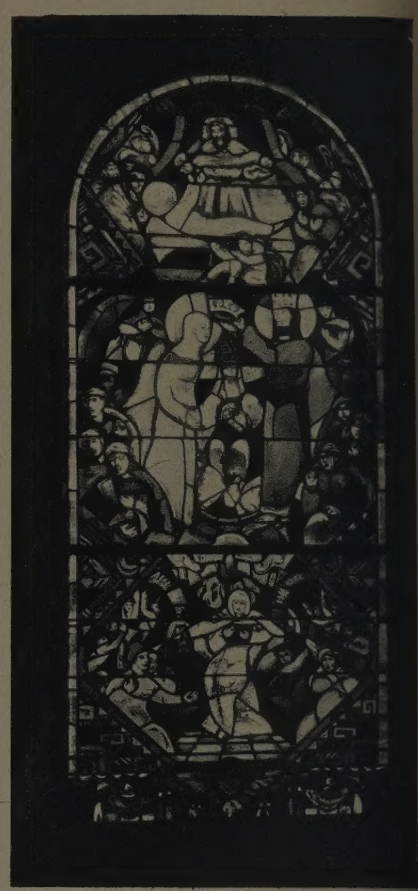
i-contre: ALEXANDRE CINGRIA: MATEO ACRUM. *(Mosaïque en verre de Venise; 1916).* *Un fond noir fait retentir, à cet ouvrage, toutes s couleurs: un mauve à la robe de l'ange, des leus variés à ses ailes, un trait d'orange pur au ord de son auréole, un vieux rose qui joue la ourpre à la robe de saint Mathieu, un hâle à on teint basané. Quelle liberté, quelle grandeur, ans une invention qui n'a pas un mètre de côté! es mosaïstes les plus habiles du passé ont-ils amais rendu deux regards plus sensibles, ni plus oquents ?*



ALEXANDRE CINGRIA: VIE DE LA SAINTE VIERGE. (Eglise d'Echarlens (1926). — Le sujet, en deux vitraux, flanque, dans le chœur, le célèbre rétable en laine brodée de Mme Marguerite Naville. Le coloris précieux s'accorde avec la composition tantôt savoureuse, tantôt grandiose des cartouches.



ALEXANDRE CINGRIA : LE CHRIST ROI (1931). Vitrail servant de rétable.



ALEXANDRE CINGRIA: VIE DE LA SAINTE VIERGE. Eglise d'Echarlens (1926). — La grâce de Marie et le grand geste de l'Ange annonciateur animent heureusement le premier vitrail. Ici, le groupe formé par la Vierge, le Père, le Fils et le Saint-Esprit, de grand style dans sa majesté, assure aussi une splendeur vestimentaire un peu ostentatoire.



ALEXANDRE CINGRIA : L'INVENTION DE LA SAINTE CROIX. Vitrail pour l'église Sainte Croix, à Carouge près Genève. — Vers 1923, Cingria réalisa pour cette première rose la première « mise en place sur l'armature » et la première « composition cristalline ». L'échelonnement en profondeur et le groupement des figures y sont également admirables. Au pied de Sainte Hélène, mère de l'empereur Constantin, un jeune homme ressuscite au contact du Vrai Bois. Le coloris a une chaleur florale: une clef-de-voûte de six colonnes violettes; sainte Hélène et le clergé de Jérusalem en ambre et en vieil or; en bleu, aux couleurs de la pourriture et de la mort, le cadavre du jeune homme qui respire, ressuscité, et qui va se lever.

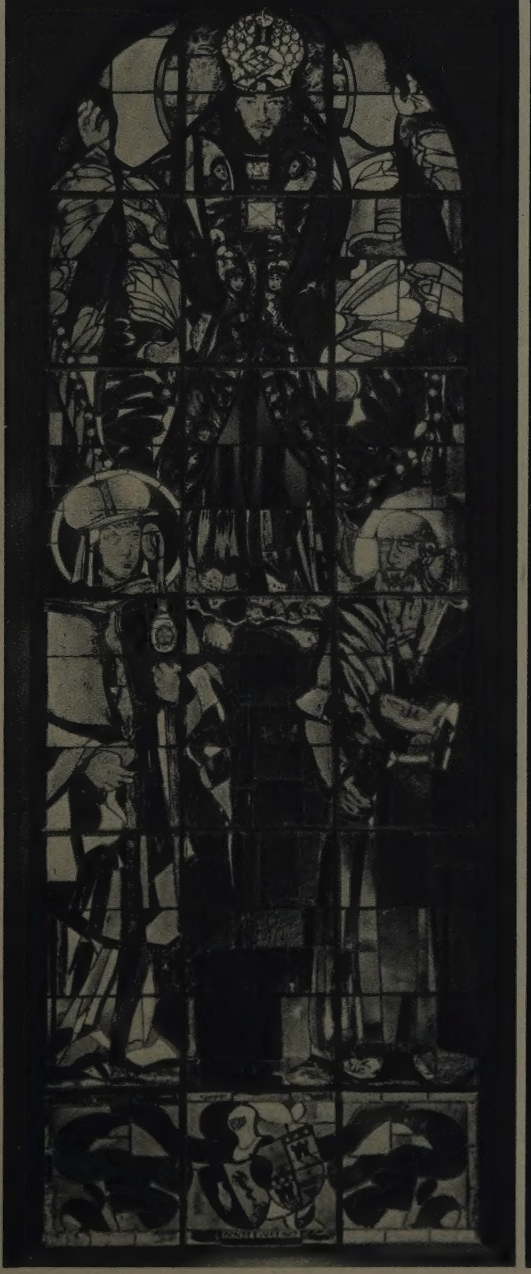


EXANDRE CINGRIA : LE RIST-ROI. Vitrail à l'église pa-siale de Bulle (Fribourg) (1931). — e figure douloureuse, dressée avec rt, qui lève à demi des mains stig-isées. Tiare endiamantée, chape de leurs chatoyantes comme un plu-ge, tout est richesse orientale e cière dans son vêtement. A ses ds, saint Eusèbe en violet, le bien-reux Apollinaire, la poitrine tra-sée d'un sabre, ont la grandeur de ues vivantes.

dessous, à gauche: ALEXANDRE NGRIA : LE CRUCIFIEMENT SAINT PIERRE. Eglise parois-e de Bulle (1931). — Notre verrier, s'entend aux beaux visages, en a ement composé de meilleurs que celui de saint Pierre, vénérable vieillard, mourant sur la croix retournée, et celui de l'ange, qui parait, une palme à la main, à la porte du ciel. Des rayons de splendeur émanent du Christ-Roi, au centre. Le geste contourné, cruel ou violent des bourreaux dramatise puissamment la scène.

Ci-dessous, à droite: ALEXANDRE CINGRIA : LA CONVERSION DE SAINT PAUL. Eglise paroissiale de Bulle (1931). — Un drame de la conscience, réalisé par le moyen d'une énergique et visible action. Sous la manche galonnée et le doigt de Dieu, par devant des murs et le violet limpide des coupoles de Damas, Saul l'Hébreu devient soudainement saint Paul, le Chrétien.









Ci-contre: *ALEXANDRE CINGRIA: L'APPARITION DU SACRE-CŒUR (Tempéra; 1923). — Ce tableau de quatorze personnages, en comprenant les têtes d'anges et les anges couchés du haut, est émouvant et significatif, parce que, en dépit d'une lointaine et libre allusion à l'école classique d'Italie, tout y est neuf, inventé. Une région de couleur lumineuse et d'immobilité rangée, dans le haut, contraste doublement avec un champ de pénombre et de large mouvement tranquille et rythmé, dans le bas. D'une part la Sainte Vierge, saint François de Sales, le Père de La Colombière, assis, vêtus comme des princes, dans un ciel tout en or, montant la garde autour du Cœur qui rayonne; de l'autre, trois Visitandines marchent d'un pas méditatif, accompagnées de trois anges qui murmurent à leurs oreilles le message d'Amour.*

licence; sereine harmonie des contrastes colorés, qui se combattent et se refondent dans une super-harmonie de fantastique intensité; vie étrange et ardente, solidité au regard de ces surfaces imaginaires. C'est à Notre-Dame de Genève que la formation méthodique que je viens de raconter, la construction patiente et la hardiesse opportune qui étaient neuves, ont d'abord affirmé et créé le *style* propre à Cingria.

Dix vitraux à Notre-Dame. Cette longue entreprise neuve qui, n'ayant pas eu de prodrome, dérive donc des pastels et des tableaux antérieurs, eut son action en retour sur la peinture de notre ami. Il peignit alors deux de ses plus grands et meilleurs tableaux.

Intimité est une huile, technique d'exception chez Cingria, qui a d'ordinaire préféré la détrempe. On y voit deux très grandes figures, assises à terre et resserrées par un monde d'objets: tapis d'Orient, candélabre, table chargée de livres, nature morte à la collation. Dans cet hommage à la mémoire de sa femme défunte, dans cette image-souvenir des premières années de son mariage, noble aventure sentimentale, l'intérêt, le regard, l'émotion convergent en effet au beau visage d'une jeune femme, à son regard lointain, comme absent, appuyé sur l'infini... Ici, la finesse morale, le talent de rendre les plaisirs de l'âme, rivalisent autant avec le relief emporté, la flamme, le fini des objets, qu'avec la variété des couleurs.

Tandis que l'*Apparition du Sacré-Cœur*, toile de plus de trois mètres, divisée en deux plans d'ombre sur la terre et de lumière au ciel, est toute de spiritualité. Magnifique méditation d'âme, que celle des trois Visitandines en noir, qui vont et tournent comme dans la promenade de leur cloître; ballet sublime, que celui des trois anges gardiens qui, tournant derrière elles, vont d'un pas plus dégagé, les ailes ouvertes, multicolores, et murmurent à leurs oreilles; divin colloque, que celui de la Sainte Vierge, apparue auprès de saint François de Sales et du Père de la Colombière, dans un ciel lointain tout en or, et qui nous considère, ayant prononcé: « Venez, mes filles bien-aimées, je veux vous faire dépositaires de ce précieux trésor... » Quel dommage que ce tableau, sans cadre qui lui suffise, soit juché sur un confessional à l'église des Cordeliers de Fribourg et s'aperçoive plutôt qu'on ne le voie !

De 1923 à 1925, il « posa » son art du vitrail, ayant lucidement établi en lui-même les traits de « couleur forte », de « caractère », de « grandeur » et de « passion », que le travail venait de lui découvrir et qu'il pouvait nommer dès lors. Il y ajoutait les principes plus techniques de « dessin sur l'armature » et de « composition cristalline », lame de verre après lame de verre, qui, eux dépendaient de son expérience, accrue dans le maniement même de la matière. Les roses de Sainte-Croix, au faubourg de Carouge près de Genève, *Hoc signo vinces* et surtout *L'invention de la Sainte Croix*, avec les vitraux de notre Musée *Béatrice portée par l'Amour* et *Paolo et Francesca* marquent cette étape.

On vit alors ce grand spontané, qui devait rester spontané, s'adjoindre pourtant l'exactitude technique et gagner du côté de la « création consciente », qu'il avait vantée dès 1908 dans les *Entretiens*. Du même coup, on découvrait en lui un de ces artistes littéraires, à la manière de Delacroix, qui incorporent aisément à l'ouvrage plastique les éléments de finesse morale propres aux lettres, à l'histoire, à la poésie, que ce fût *La Légende dorée*, ou *La vie nouvelle* ou *La divine comédie*. Le nombre des tons, des teintes et des mélanges de sa couleur sembla s'étendre, la force s'en accroître. Il apparut de manière plus sensible que son vitrail dérive de ses tableaux. De ses compositions de verre à ses toiles, ou inversément, il y a toujours eu action réciproque. Cingria peint avec le verre.

ette période finit par la décoration de l'église entièrement inte d'Echarlens, qu'on a surnommée «l'église des couleurs», nt la façade a figuré un jour sur la couverture de *l'Artisan turgique* (n° 27, oct. 1932) et par le tableau du *Départ de érénice:* invention d'un contre-jour avec personnages, galère, chitecture, dans le rayonnement de la lumière et la palpitan de l'atmosphère. L'ouvrage, pointillé d'invisibles et fines rcelles d'or, sous condition d'un entourage à sa convenance, t délicieux.

a troisième période, fougueuse, étincelante et grandiose, étend de 1928 à 1930. C'est la plus courte et la mieux remplie, plus fiévreuse et la plus belle. Il devient utile dès lors de viser les vitraux de l'artiste en plusieurs familles, du spectalaire au dramatique, du statique mélangé d'élégie, d'une mobilité colossale, au bijou d'orfèvre, à l'émail, à l'eau-forte, l'estampe en couleur. Quel rayon d'en haut a pu inspirer la ême année au même artiste la peinture interne, les petits traux et la rose au *Christ-Roi*, de l'Assomption à Finhaut: les figures-statues mélangées de figures-élégies de l'église de olle, et la longue série que je préfère entre toutes de Saintlaurice de Laques: *Immaculée Conception, Annonciation, ativité, Nazareth, Transfiguration, Pentecôte ?* Cette année 929 le vit encore peindre *Tessinoise*, une tempéra, où l'on ne ait pas qui est plus belle de la jolie paysanne en costume de ête, ou de la grande ferme aux nobles cadences; puis, le buste la cire de *Sainte Thérèse de Lisieux*, qui est le « regard de éternité ». L'année suivante montra qu'Alexandre Cingria 'avait pas besoin, pour réussir, des grandes fenêtres, des granes figures, des gestes dramatiques, des armes ciseées, des belles architectures, des nimbes fulgurants, es larges plans mélodieux, des contrastes vifs de run et de violet, de bleu, de bleu-vert et d'orange ui enchantent à Saint-Maurice de Laques. Le aptistère de Tavannes le vit inventer en camaïeu 'ambre, de terre de Sienne et de vieil or les figures obres et de grand style du *Père*, du *Fils*, la colombe ans un paysage du *Saint-Esprit*, et, dans le nef, une *ainte Marie-Madeleine* beaucoup plus grande, arée encore comme une courtisane, mais une larme ur la joue, et comme dans l'instantané de la conersion. Une larme sur la joue ! — ce trait que artiste avait reproché au « genre Saint-Sulpice », ans *La décadence de l'Art sacré*, mais que l'imagiation vraie, bien entendu, renouvelle !

t ce fut 1930. L'achèvement de l'Assomption de 'inhaut. L'exécution à la cire du triptyque de *Notre-Dame de Miséricorde*, son chef-d'œuvre en peinure: *David*, chantant sur la harpe; La *Sainte Vierge* n couronne de joaillerie et robe de soie à l'espanole, accueillant au seuil des flammes qui l'emourprent d'un reflet, les âmes sauvées du purgaoire; *Salomon*, monarque somptueux et militaire, rônant au faîte de son palais. A ce point de sa arrière, la beauté de la peinture d'Alexandre Cingria rejoint sans conteste l'éclat de son vitrail.

l y eut à Bulle, l'année 1931, comme un écho des récédents chefs-d'œuvre: au chœur, un triptyque le verre où un *Christ-Roi*, coiffé d'une tiare en bulbe l'orientale, flanqué de deux saints-statues, s'encarait d'un *Martyre de saint Pierre*, à la croix retournée, et d'une *Conversion de saint Paul* — adolescent frappant de la tête le sol, à l'inverse de l'immense cabrement tout droit d'un cheval tout blanc. Des limpidités, des préciosités de couleur inédites répondent ici à la sur-dramatique énergie du geste et de l'action.

Les années 1939, où l'artiste atteignit ses soixante ans, à 1945, où il fut retiré de parmi nous, consacrèrent son talent de peintre et de costumier pour le theâtre. Il y avait débuté de 1922 à 1924, quand, pour la *Fête des Camélias* ou le *Carnaval* de Locarno, il décorait une place entière, et les chars et les masques d'un cortège. Il ne fit pas des choses ordinaires pour le *Roi David* et pour *Judith* de René Morax, au Théâtre de Mézières. Mais il y partageait la besogne avec d'autres décorateurs. Dans l'intervalle, il vaut mieux nommer *Morat*, le « jeu commémoratif » de Gonzague de Reynold, où il devait retrouver une figure historique et fastueuse qui lui est chère entre toutes, le duc Charles-le-Téméraire; puis, le festival patriote *Mon Pays*. La poésie de la nature y avait sa place. Cingria brille étrangement quand, libéré du folk-lore, il allégorise en personnages de sa façon *Les Feuilles Mortes, Les Brises* ou *Les Sarments*.

Le grand drame baroque, c'est-à-dire déjà romantique, de Calderon *La Dévotion à La Croix*, redoubla en 1939 le succès quasi triomphal de *Mon Pays*. Plusieurs figures y résument, côte à côte, dans le contour de leur seule destinée, en paroxysmes, tout le crime et tout l'amour, de sorte que les âmes de tous convergent, au dernier tableau, vers l'élévation et l'admirable pardon finals. De même, en 1941, *La Cité sur la*



Ci-contre: ALEXANDRE CINGRIA : MADONE A L'ENFANT (*Tempéra; 1928*).



Ci-dessus: ALEXANDRE CINGRIA : DAVID. Panneau gauche du triptyque mural NOTRE-DAME de MISERICORDE, que Cingria peignit à la cire pour l'Assomption de Finhaut, dans le Valais, en 1930. — La tour vers laquelle le geste emporté du Psalmiste appelle la foule des croyants, d'après une image du Cantique des Cantiques, préfigure la Sainte Vierge: Turris davidica. Couronne étrange et de guingois, collier de barbe, geste rompu au coude, simple tunique, l'ensemble évoque, dans sa rudesse, le roi berger, poète et soldat.

Au bas de la page: SALOMON (Panneau droit du même triptyque). Le Roi-Poète qui adressa, dans le Cantique des Cantiques, à la Sulamite — préfigure de l'Eglise et de Marie — l'apostrophe:
« Quelle est celle qui s'avance comme l'Aurore blanchissante,
belle comme la lune, pure comme le soleil,
mais terrible comme une armée rangée en bataille ? »
trône, ici, monarque militaire, au faîte de son palais. L'armée, symbole de l'irrésistible amour de la Sainte Vierge, range ses cohortes, dans la plaine, à ses pieds. Et le Roi, que l'amour, d'abord, a vaincu, en son nom, commande à son tour, glorieux. De puissants rouges, à son dais, à sa robe, des ors à ses cassolettes, enveloppent l'hermine ambrée du col et de la toque.

Montagne de Gonzague de Reynold, suite de tableaux historiques, jeu, souvent, de masses en mouvement, où s'évoque à la moderne l'histoire suisse, de ses premières fables mythologiques à son ascension chrétienne, de ses guerres médiévales à ses mouvements ouvriers contemporains.

Les *Vies de saint François d'Assise*, de *saint François-Xavier*, de *Nicolas de Flue*, de *sainte Thérèse de Lisieux*, cartouches, bordures, frontispices, parurent alors aux vitraux de l'église neuve de Siviriez; et les *Douze apôtres*, exacts et graves, en costume de couleur pure jusqu'au suraigu, aux ogives anciennes de Romont.

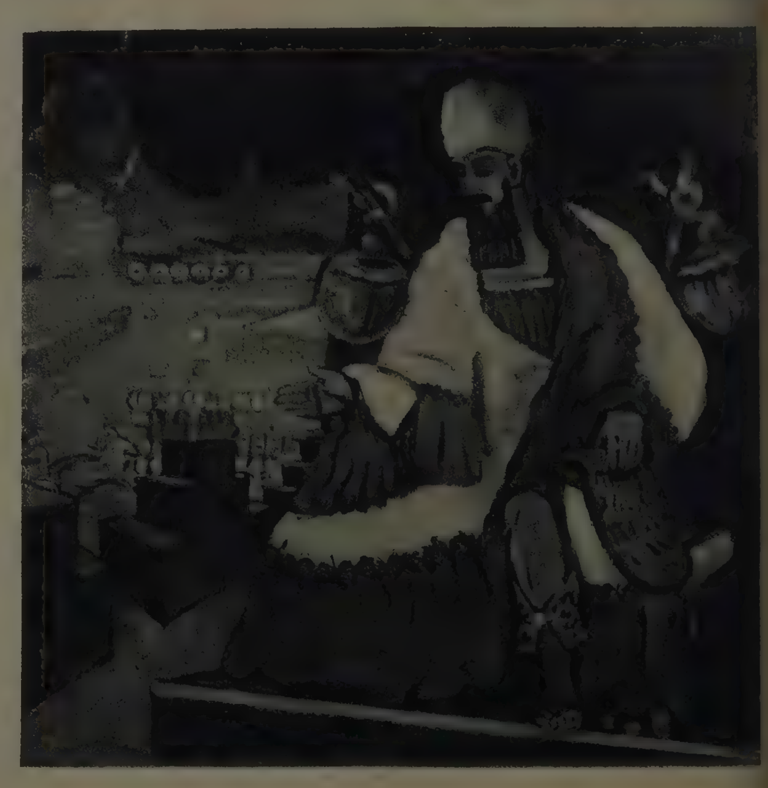
L'artiste avait été touché d'une lourde attaque au foie en 1940. Ses amis le voyaient dès lors, avec douleur, vivre dans le danger, l'oppression pénible, les crises d'étouffement. Ignorant la plainte, aussi indépendant et décidé que jamais, il n'en acheva pas moins ses trois grands vitraux chefs-d'œuvre pour l'Aula de notre Université: *Arion sauvé par le dauphin, Apollon tuant le serpent Python, Orphée charmant les bêtes.* L'ampleur des cadres, marin, céleste ou forestier, y dépasse tout ce que la haute imagination du peintre avait pu créer dans ses précédents verres. L'art contemporain ne verra pas d'autres vitraux représenter les houles et les écumes de la mer, ni ses monstres, ses trirèmes aux rames alignées, ses sirènes aux belles épaules, comme ici; ni la grandeur d'un char et d'un attelage galopants, littéralement combler la hauteur des espaces célestes; ni la palpitation d'une extase omniprésente animer des enchantements de la lyre la forêt, le lion, le tigre, le paon, les aras bigarrés. Arion y a l'élégance juvénile d'un Grec; Apollon l'inclinaison belliqueuse d'un guerrier sur son arc; Orphée les yeux clignés, l'architecture équilibrée du corps du parfait poète.

L'opinion genevoise n'était pas encore telle que l'exposition générale de l'artiste, qui eut lieu entre temps, fût plus qu'un vif hommage et un demi-triomphe. « Energie et Douleur », c'est la devise que résume, la même année 1941, tragiquement, l'*Auto-Portrait* d'Alexandre Cingria. Il eut le temps de composer encore quatre mosaïques de 6 m² chacune, au cheval et au cavalier colossal, pour illustrer, à l'usage de la cour de notre Hôtel de Ville, en évocations, brillantes de couleur jusqu'à l'or, la Conquête romaine, la Genève médiévale, nos guerres d'indépendance et la pacification du Sonderbund.

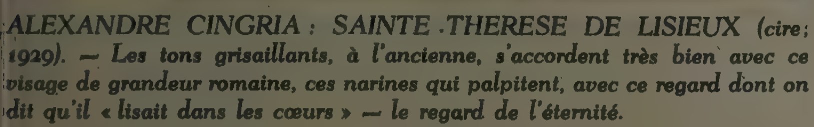
On exécutait la deuxième et la troisième, lorsqu'il nous quitta, le 8 novembre dernier, usé par les luttes de la carrière et non vieilli, calme dans l'espérance et dans la foi. Je n'amplifierai pas le deuil de ses amis, qui remonte en vérité au temps où ils commencèrent à voir les forces d'un champion plus robuste que tout autre inégales à ses espérances. Ils font la part de la guerre cruelle, d'une indépendance de caractère exigeante, mais aussi de la résistance passive d'un public timide.

Que deviendra après lui le sort de l'artiste contemporain ? La question reste posée. Le devoir s'impose à la postérité de réaliser sa grandeur vraie et qu'on peut mettre tel de ses cent meilleurs ouvrages près d'un Tintoret ou d'un Delacroix, sans qu'il pâlisse. Son art profane est comme l'univers accueillant la poésie et la poésie remplissant l'univers. Son art religieux, comme l'univers acceuillant la foi et la foi remplissant l'univers. Il n'est point absent pour les esprits qui sauront l'étudier et le connaître encore. Que le peintre et le verrier survive, c'est mon vœu, qui ceignit les reins de son Eglise de la longue splendeur de ce beau ceinturon de lumière.

Genève. J.-B. BOUVIER







ALEXANDRE CINGRIA : SAINTE THERESE DE LISIEUX (cire; 1929). — Les tons grisaillants, à l'ancienne, s'accordent très bien avec ce visage de grandeur romaine, ces narines qui palpitent, avec ce regard dont on dit qu'il « lisait dans les cœurs » — le regard de l'éternité.



Ci-dessus, à droite: ALEXANDRE CINGRIA : L'EGLISE TRIOMPHANTE. Vitrail pour la chapelle Saint Martin, à Lutry (Vaud). — Ce vitrail date de 1930, dans la meilleure période de l'artiste. Il parle au premier coup d'œil. Il n'est pas besoin de vanter, certes, le rapport des grenats sombres de la robe avec les ors de la clef, du double sceptre et de la triple couronne; ni la grandeur de cette « apparition féminine », un genre cher à l'artiste; ni sa parfaite élégance — ni son style, en un mot.



ALEXANDRE CINGRIA : PLUIE DE ROSES. Projet de vitrail, exécuté pour l'église de Siviriez. — Dans ce vitrail, comme dans les cinq autres ornant l'église de Siviriez, il y a beaucoup de ciels dans les cartouches et d'autres bleus encore dans les damiers pâles des bordures. Celà produit des vitraux doucement rayonnants et pareils aux lumières tendres qui enveloppent, dans les beaux jours de la demi-saison, ces paysages voilés de Fribourg.

ÉGLISES NOUVELLES

La Suisse, après avoir connu comme bien d'autres pays une longue période d'imitation stérile, pratiqué le faux roman ou le faux gothique, a depuis une trentaine d'années construit un grand nombre d'églises qui méritent attention. Si l'on pouvait réunir tous les documents graphiques qui s'y rapportent, peut-être s'apercevrait-on que le renouvellement a d'abord été d'ordre esthétique plutôt que structural et que l'on a cherché l'originalité avant d'y être contraint par l'usage des matériaux nouveaux. Il y aurait là matière à un chapitre d'histoire très significatif, mais il ne saurait être question de l'esquisser ici et nous nous bornerons à présenter un certain nombre d'églises de construction récente.

La plus ancienne est due à feu Carl Moser, qui fut pendant de nombreuses années professeur d'architecture à l'Ecole polytechnique fédérale, à Zurich. Placée sous le vocable de Saint-Antoine, elle se présente de flanc le long d'une large rue de Bâle et l'on y pénètre par une allée couverte qui lui tient lieu de porche. Bien que construite quelques années après l'église du Raincy et bien que Moser n'ignorât pas l'œuvre des frères Perret, elle échappe au système dont ils ont donné l'exemple. Construite en béton banché, elle forme un tout rigide où toutes les parties sont solidaires. Œuvre de transition, elle l'est d'ailleurs à tous égards. On y trouve encore certains éléments de tradition, — ainsi les supports de la tribune affirmés comme dans une construction en bois, — et des éléments purement décoratifs, on serait même tenté de dire lyriques, comme l'immense claire-voie qui tient lieu de buffet d'orgue. Ajoutons que le contraste entre la voûte centrale et la couverture plate des bas-côtés, le fier élancement des piliers et d'heureuses proportions, donnent une grande allure à cet intérieur, où se trouve rajeuni le type des *Hallenkirchen* et où les grandes verrières, animées par les figures de Stocker, répandent une lumière qui n'a rien de brutal.

Plusieurs églises ont été construites récemment par M. Fritz Metzger, architecte à Zurich, en particulier celle de Saint-Charles à Lucerne. Elle est précédée d'un porche auquel on accède par un escalier latéral unique et dont le tablier est suspendu au-dessus d'une pente rapide, au bas de laquelle coule la Reuss. L'intérieur donne moins l'impression d'une église à trois nefs que d'une vaste salle où s'élèvent de part en part des points d'appui très espacés, cannelés et revêtus de marbre de Colombey, tandis que les surfaces murales sont munies d'un placage jointoyé. On remarquera que, malgré le plan tournant du chœur, les passages latéraux, en se prolongeant, ne font pas l'office de déambulatoire et que, du côté de l'Epître, la circulation est interrompue par un des autels latéraux. Cette église, où l'espace libre est considérable et où la lumière tombe d'une série ininterrompue de fenêtres, produit un effet d'aération très remarquable. Il resterait à savoir comment est suspendu cet immense plafond, mais sans doute serait-il presqu'indiscret de le demander, l'architecte ayant certainement voulu dissimuler ses moyens et sacrifier l'expression structurale à la réalisation d'une idée.

Les églises Sainte-Thérèse à Zurich et Saint-Gall à Oberuzwil, du même auteur, présentent des dispositions très différentes, mais sont conçues dans le même esprit. Il règne aussi, quelque soit le plan adopté, la place des supports et le système d'éclairage, à Saint-Joseph de Lucerne, œuvre de M. Otto Dreyer, construite en béton massif, et à l'église de Dornach, que l'on doit à M. Hermann Baur, architecte à Bâle.

Tous ces monuments sont remarquables par l'excellence de l'exécution. Sous réserves des remarques que nous avons faites sur l'œuvre de Moser, ils frappent par leur simplicité et, malgré la part faite dans plusieurs d'entre eux à la peinture, par leur nudité. La sobriété n'est pas leur moindre mérite et ils témoignent d'une pureté d'intention qui va jusqu'au purisme. On sent à quel point leurs auteurs, réagissant contre les habitudes d'une époque déplorable et ayant mis toute leur pensée dans une grande conception d'ensemble, se défient de ce que pourrait leur suggérer la fantaisie. Mais la fantaisie se venge et, dès qu'il ne s'agit plus de l'axe obligatoire, tendu de la porte à l'autel, nous les voyons avec quelque étonnement composer des clochers asymétriques ou fixer comme au hasard le cadran de l'horloge. Pourquoi ? Ne vaudrait-il pas mieux respecter la rigidité jusqu'au bout ?

La part étant faite à ce groupe d'églises, c'est un esprit tout différent que nous rencontrons chez MM. Dumas et Honegger, les architectes des nouveaux Bâtiments universitaires de Fribourg. Nous aurons à parler un jour d'églises qui vont bientôt sortir de terre, celle du Christ-Roi à Fribourg, celle de Peseux dans le canton de Neuchâtel. Comme à l'Université, le béton y jouera un rôle essentiellement actif, constituera l'ossature et celle-ci sera immédiatement et complètement perceptible aux yeux. Tout le reste n'est que clôture. En d'autres termes, les possibilités qu'offre la construction en béton armé ne servent pas à réaliser une composition plastique selon le goût plus ou moins original de l'architecte; ce sont elles au contraire, compte tenu des exigences du terrain et du programme, qui déterminent la composition et lui donnent son style.

En attendant de pouvoir présenter à nos lecteurs ces édifices nouveaux, nous voudrions attirer leur attention sur une église, due aux mêmes architectes, et dont la structure est en bois. Nous sommes cette fois dans un village haut placé du Val d'Hérens (Valais). L'ossature y est faite d'arcs croisés à trois rotules en bois collé, la couverture étant réalisée au moyen de pannes et de plateaux, portant les ardoises du pays. Cette structure une fois établie, il ne reste qu'à élever les murs, clôture tout à fait indépendante de la structure elle-même et faite en pierre de la vallée.

Dans le domaine de la construction en bois, signalons aussi, en Suisse alémanique, à Aarburg, l'église du Bon Pasteur, où la toiture est portée par des poutres arquées avec tirant et poinçons, solution élégante et d'une parfaite franchise. Cette construction modeste, due à M. Otto Dreyer, méritait mieux, qu'on nous permette de le dire, que la peinture faussement naïve couvrant toute la paroi de fond.

Nous reproduisons enfin de M. F. Dumas, le plan et l'extérieur de l'église paroissiale de Mézières (canton de Fribourg), construite en pierre, avec charpente apparente à l'intérieur, l'accès qui détermine la composition du porche résultant du rapport de situation entre le village et l'église.

Il résulte de cet examen sommaire, bien trop sommaire, que



s'opposent encore en Suisse deux esprits, deux conceptions de l'architecture, qui n'ont pas cessé de s'opposer dans l'histoire. Si tous les architectes se servent aujourd'hui des moyens nouveaux de la construction, nous voyons une grande partie d'entre eux rester fidèles à la tradition italo-germanique, si considérablement modifiée qu'elle soit par ces moyens eux-mêmes. La force de l'armature métallique, la liaison qu'elle établit entre les différentes parties de la construction, permettent une économie de matière, une diminution des masses que les siècles précédents n'ont pas connues. Il n'en est pas moins vrai que le béton, tout en donnant à l'architecte des libertés que ni les Romains ni les Italiens ne pouvaient avoir, se prête, comme un blocage, à la construction massive. D'autres au contraire, prenant appui sur la tradition française, demandent au système statique actuel les mêmes vérités d'expression, la même clarté structurale que les architectes romans et gothiques demandaient aux matériaux lapidaires.

ADRIEN BOVY,
Professeur aux Universités de Lausanne et de Fribourg.

Ci-contre et ci-dessous: CHARLES MOSER (Zurich): EGLISE SAINT-ANTOINE, A BALE.

Photos Schwitter A.-G.



FRITZ METZGER (Zurich):
EGLISE SAINT-CHARLES, A LUCERNE.

FRITZ METZGER (Zurich): EGLISE SAINT-CHARLES, A LUCERNE (1932-34).







Ci-contre:
FRITZ METZGER (Zurich): EGLISE SAINTE-THERESE, A ZURICH (1933).

Photos R. Freter



Ci-dessous:
FRITZ METZGER (Zurich): EGLISE SAINT-GALL, A OBERUZWILL (1935).

Photo O. Kern



Ci-dessus: OTTO DREYER (Lucerne):
EGLISE SAINT-JOSEPH, A LUCERNE.

Photo Pfeifer

Ci-dessous: FRITZ METZGER (Zurich):
EGLISE SAINT-GALL, A OBERUZWILL (1935).



HERMANN BAUR (Bâle): EGLISE DE DORNACH, près de Bâle.

Photo W. Höflinger

Photo Peter Heman







Ci-dessus et ci-contre: FERNAND DUMAS (Fribourg): EGLISE DE MEZIERES (1939). *Plan général, vue extérieure et sanctuaire. — Autel et chaire en verre: composition de F. Dumas, exécution Labouret, Paris. Décoration du peintre Beretta, Genève (40 m²).* *Photos A. Geisel*

Ci-dessous: OTTO DREYER (Lucerne): EGLISE DU BON PASTEUR, A AARBOURG (1944). *Photo Pfeifer*



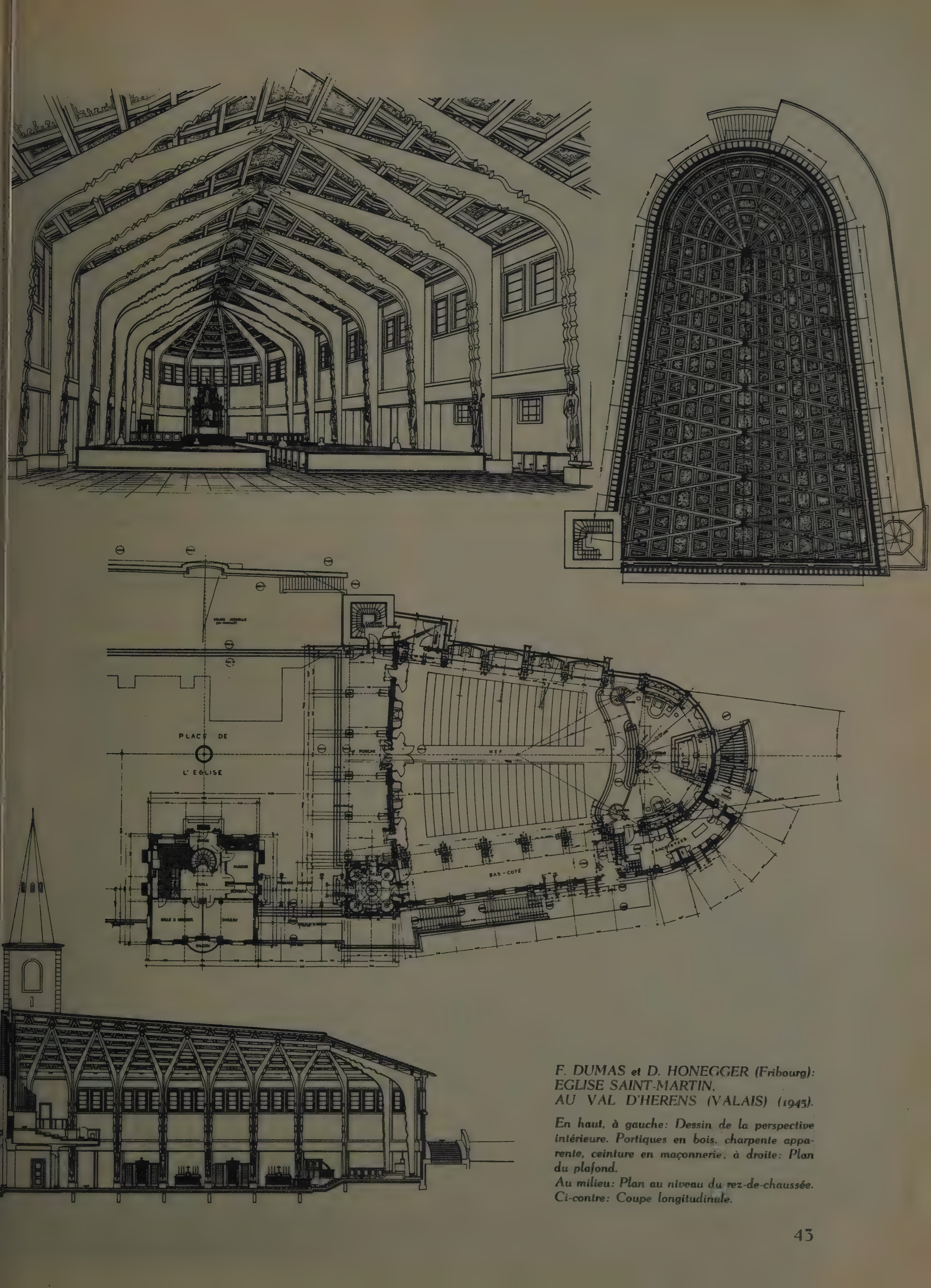






F. DUMAS et D. HONEGGER (Fribourg): PROJET DE L'EGLISE SAINT-MARTIN, AU VAL D'HERENS (VALAIS) (1945). — *Maquette de l'église paroissiale avec cure. Situation au flanc de la montagne. Ci-dessus, à droite: maquette de l'ossature en bois.*

Photos A. Geisel et P. Boissonnas



F. DUMAS et D. HONEGGER (Fribourg):
EGLISE SAINT-MARTIN,
AU VAL D'HERENS (VALAIS) (1945).

En haut, à gauche: Dessin de la perspective intérieure. Portiques en bois, charpente apparente, ceinture en maçonnerie. à droite: Plan du plafond.
Au milieu: Plan au niveau du rez-de-chaussée.
Ci-contre: Coupe longitudinale.



SCULPTURES

Les sculpteurs suisses, dont nous présentons quelques œuvres à nos lecteurs, pourraient, semble-t-il, reprendre à leur compte quelques unes des idées développées il y a plus de dix ans par leur chef de file, François Baud. Un Charles Collet, un Albert Schilling notamment paraissent bien avoir, consciemment ou non, rompu avec l'individualisme encore tenace au siècle dernier, voire au début de celui-ci.

Et l'on comprend en voyant les chapiteaux de St Joseph à Genève ou les Fonts de la Lindenbergkapelle à Bâle, le sursaut de François Baud répondant à ses contradicteurs et leur exposant dans des lignes que nous faisons nôtres les raisons pour lesquelles les artistes catholiques, cherchant à renouveler l'art religieux, ne peuvent suivre les maîtres de la Renaissance. L'anarchie, l'indiscipline de ceux-ci, vient d'un défaut qui n'existe il est vrai, au XVI[e] siècle, que chez les grandes artistes: c'est la disparition de *l'atelier* et de son esprit. Car l'atelier garantissait à l'artiste la grâce de toujours travailler avec une certaine perfection, selon les règles de l'art et de son métier. Cette anarchie consiste, en ce qui concerne l'artiste, à croire que le génie est avant tout phénoménal. Dans l'exaltation du *moi*, on oublia que le génie puise sa sève dans la société toute entière, dans l'ordre professionnel et la discipline de l'atelier. On oublia qu'il est humain, lié au développement de l'industrie humaine.

Malgré les prodiges, malgré l'originalité des génies, il manque aux œuvres de la Renaissance une vibration, une tension de l'élément formel, qui appartient glorieusement aux hindouistes de Borobudur, aux égyptiens, aux grecs de la belle époque, aux chrétiens des XI[e] et XII[e] siècles, quelquefois du XIII[e], aux Primitifs du midi et du nord.

Combien de fois, Baud n'a-t-il pas insisté sur le préjudice causé à l'art par la disparition de l'atelier.

« Le défaut d'atelier en effet rend difficile l'élaboration des ensembles. C'est une marque de civilisation, une preuve de grande vertu que les ensembles innombrables. C'est une marque de décadence remarquable à certaines époques que l'impuissance à créer des ensembles... ».

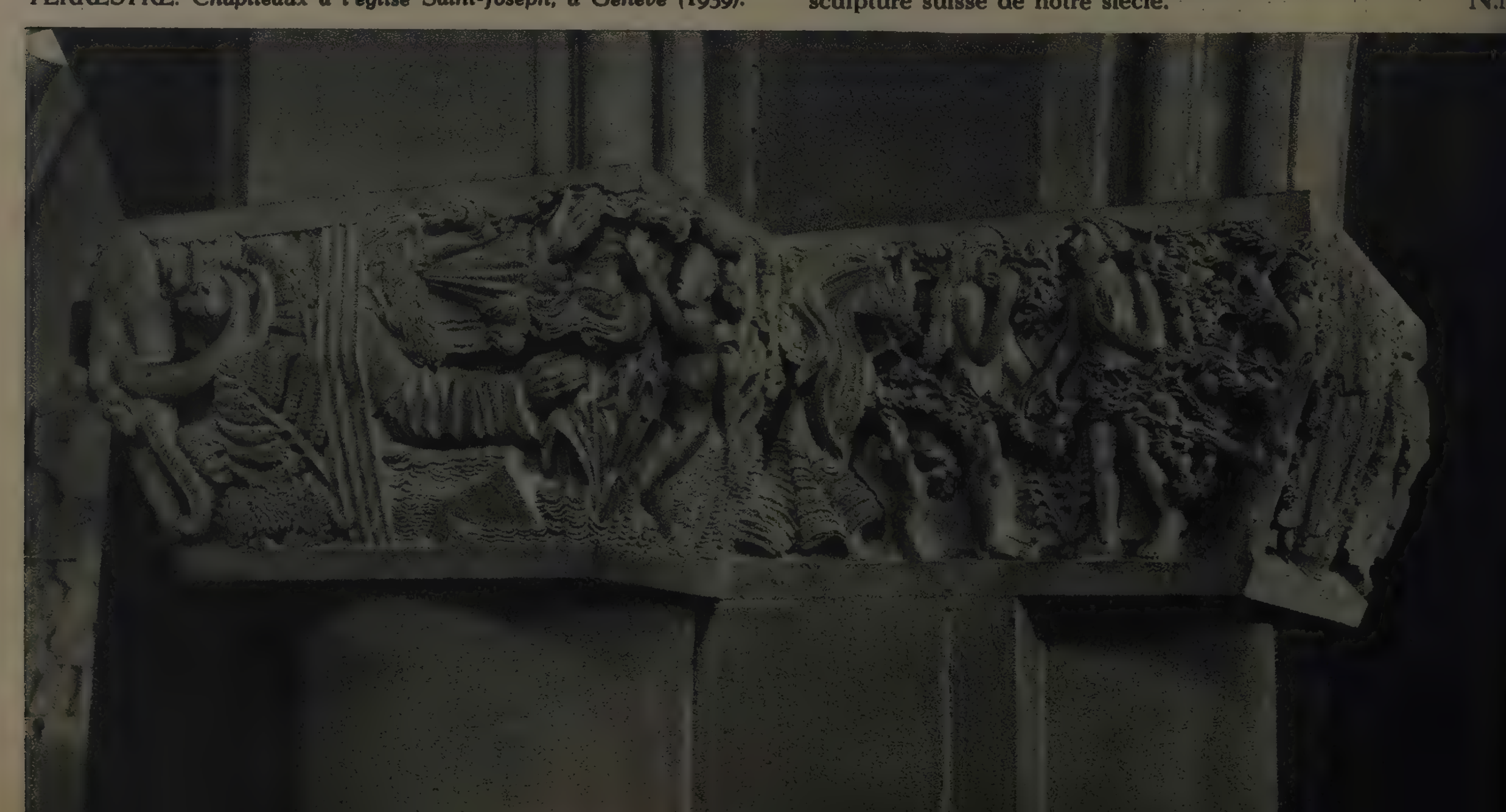
Créer des ensembles! On comprend que celui qui tailla, en collaboration avec Charles Collet, les chapiteaux de St Joseph à Genève, s'enthousiasme à cette pensée. Et cette série de chapiteaux où sont représentés divers sujets empruntés à l'Ancien Testament peut être considérée comme l'une des plus importantes des œuvres religieuses de François Baud, et de la sculpture suisse de notre siècle. N.N.

FRANÇOIS BAUD, né à Paris en 1889, de mère bourguignonne, de père genevois (graveur et peintre), commença ses études de sculpture en 1906. Première œuvre d'art religieux en 1915 (Saint Antoine de Padoue, pierre, hauteur 2 m.) à l'église Notre-Dame de Genève. De 1921 à 1924 en Indo-Chine. En 1924 commença une collaboration avec Fernand Dumas, architecte, ainsi que d'autres artistes. Plus de 500 sculptures en bois, pierre, bronze ou céramique, statues et reliefs, sont dispersées dans des églises romandes.

Principales œuvres:

- 1924-26. Tout le décor sculpté d'Echarlens (chaire, table de communion, deux autels latéraux, buffet d'orgues, calvaire de la façade, statue Assomption.
- 1931. Deux portes de Ste Marie à Berne (embrasures en similipierre).
- 1934. Rétable de Broc: panneaux de bois sculpté (8 reliefs).
- 1938. Rétable d'Aubonne (Vaud). Cadre de bois sculpté et 8 sujets en haut-relief.
- 1930. Croix de bronze (9 sujets) en façade de l'église St Pierre, à Fribourg.
- 1939. Chapiteaux de pierre de l'église St Joseph à Genève.

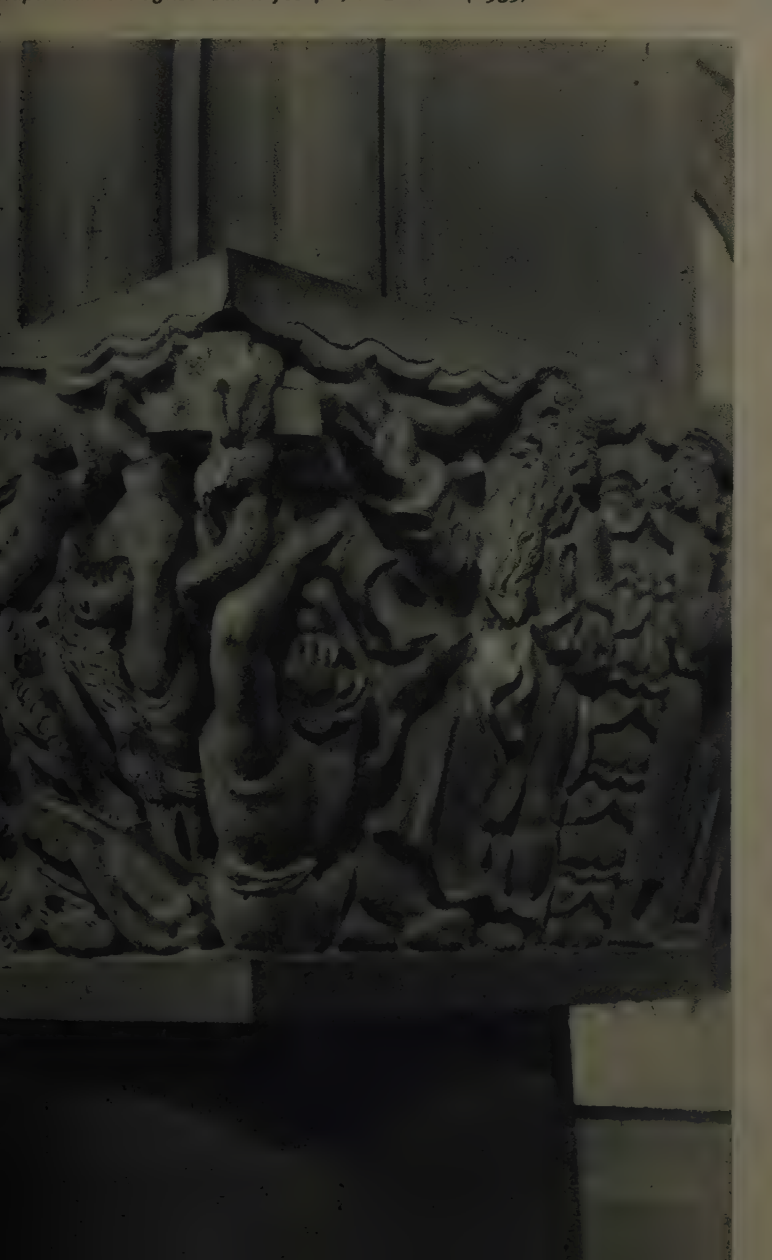
Ci-dessous et au haut de la page: FRANÇOIS BAUD: LA CREATION DU MONDE, LA CREATION D'ADAM, LE PARADIS TERRESTRE. Chapiteaux à l'église Saint-Joseph, à Genève (1939).





i-dessus: FRANÇOIS BAUD: MOISE ET LE BUISSON ARDENT, JOSEPH DISTRIBUANT LE BLE AUX EGYPTIENS, OSEPH VENDU PAR SES FRERES. *Chapiteaux à l'église aint-Joseph, à Genève (1939).*

i-dessous: CHARLES COLLET: *A gauche:* LE JUGEMENT DE ALOMON. — *A droite:* MOISE ET LE SERPENT D'AIRAIN. *hapiteaux à l'église Saint-Joseph, à Genève (1939).*

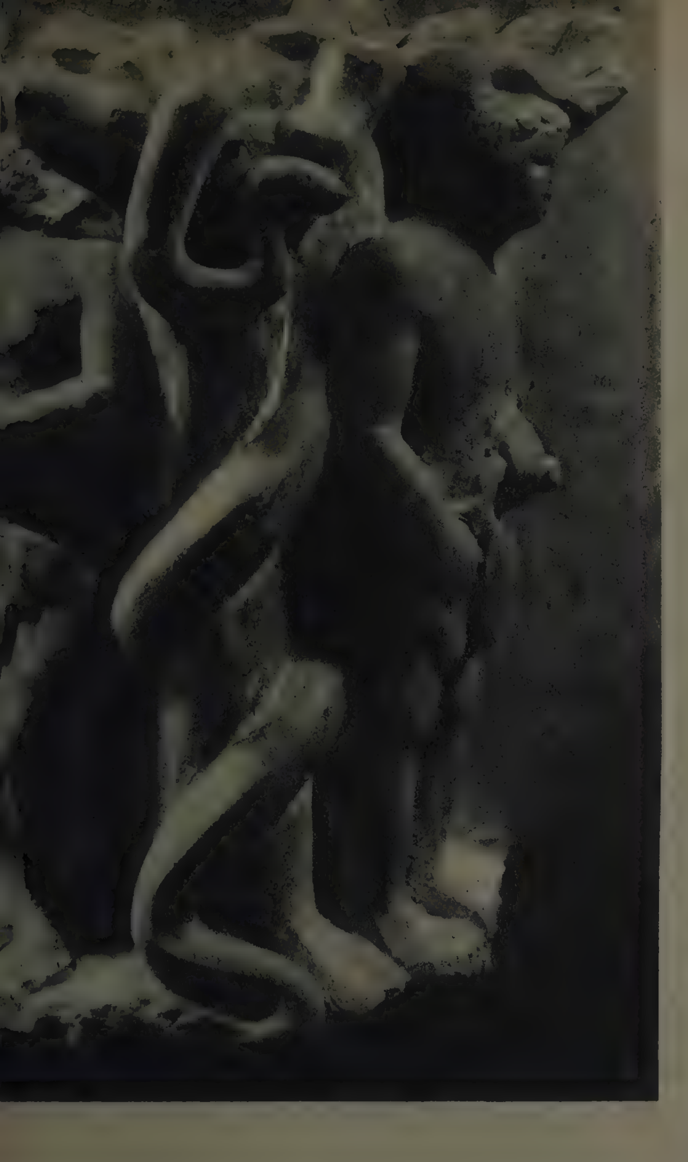


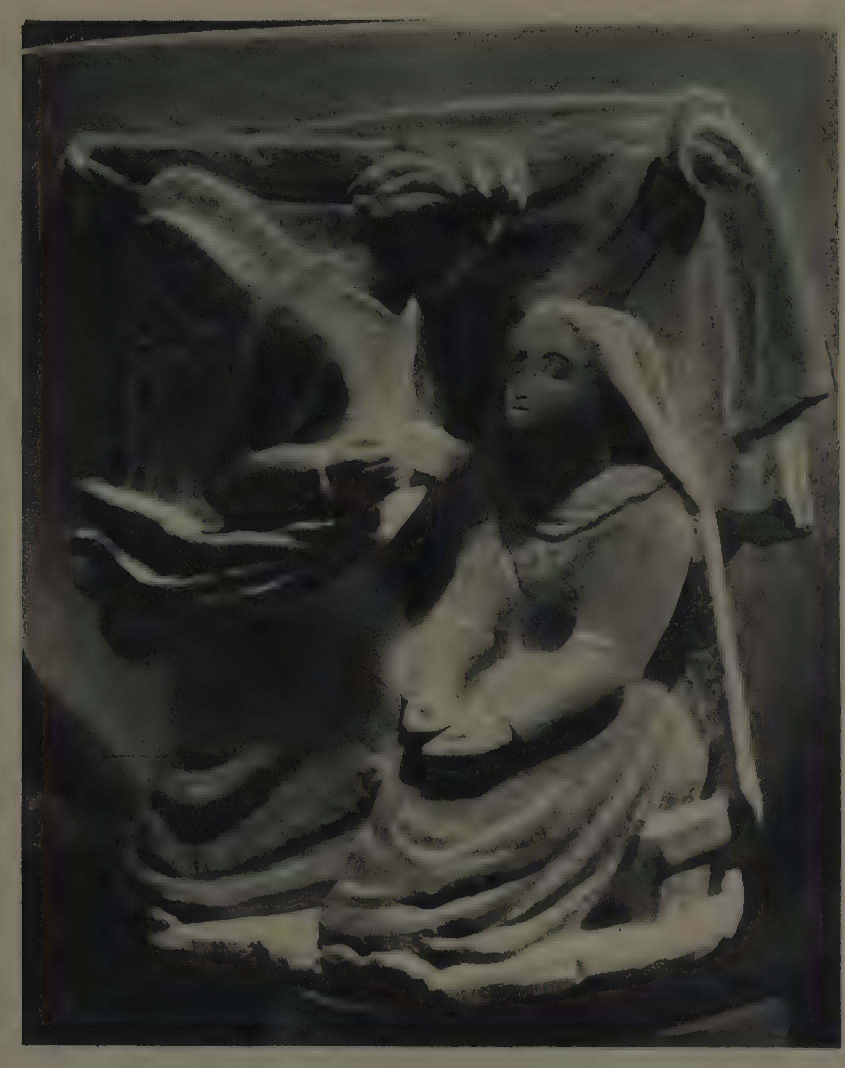
CHARLES COLLET, né en 1902, à Onex (Genève). A été élève de l'école des arts de Genève et s'en est allé à Barcelone en 1923, où il a exposé à diverses reprises aux « Amis de l'Art liturgique ».
Exposition Biennale de Milan, 1936.
Genève, Exposition internationale d'art liturgique.
Vittoria (Espagne), Exposition internationale (1939).
Principales œuvres:
Chapiteaux à l'église St Joseph (Genève).
Chemin de Croix à la même église.
Chapiteaux au monastère de Montserrat (Espagne).
Nombreuses statues en Espagne: St Pierre (Premia), Sacré-Cœur (à Mataro), St Antoine (Horta), etc.

L'œuvre est nombreuse, d'un beau sentiment de primitif peut-être, mais sans affectation.

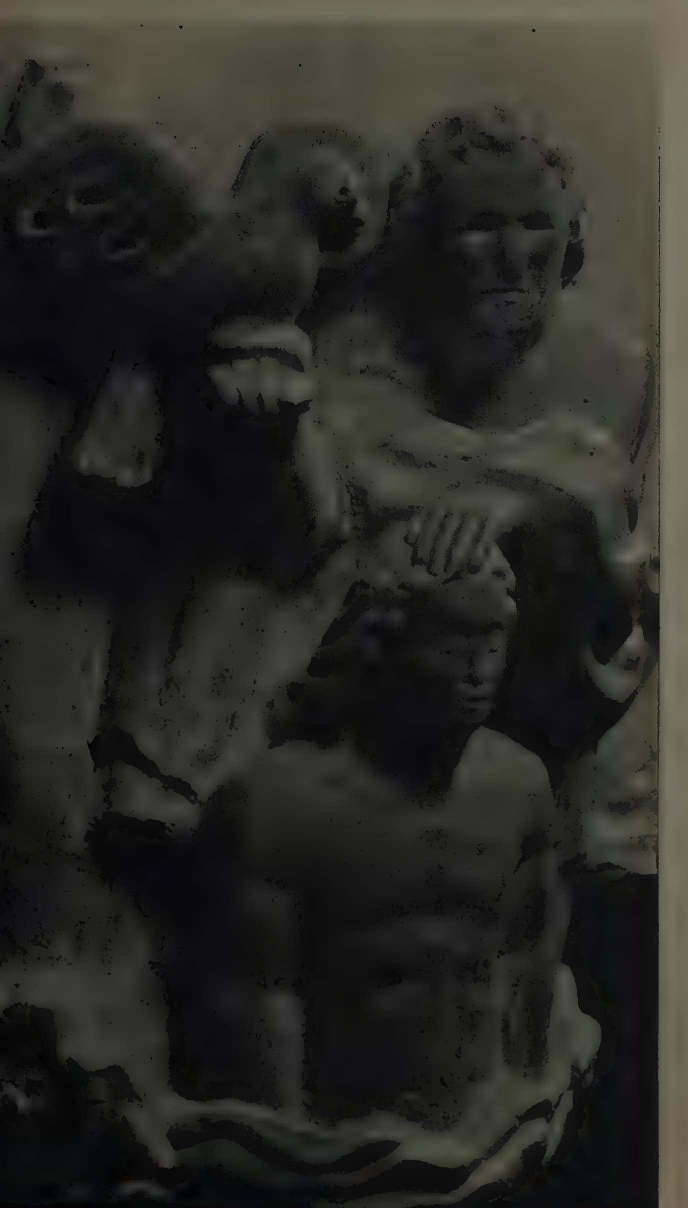


ALBERT SCHILLING : TABERNACLE ET FONTS BAPTISMAUX. Lindenbergkapelle, à Bâle (1941-1942).





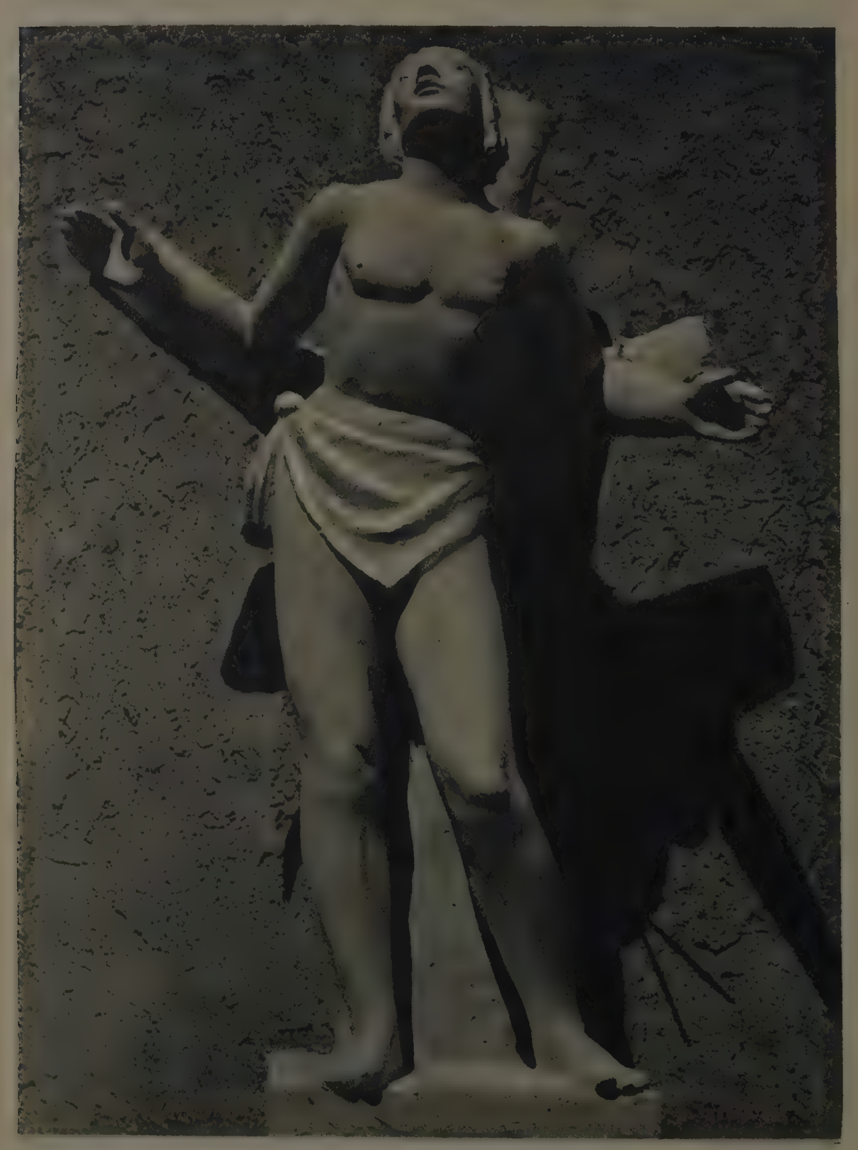
ALBERT SCHILLING : ADAM ET EVE, L'ANNONCIATION, LE BAPTEME DE NOTRE SEIGNEUR, LA REDEMPTION PAR LA CROIX. Détails des Fonts baptismaux, Lindenbergkapelle, à Bâle (1942).

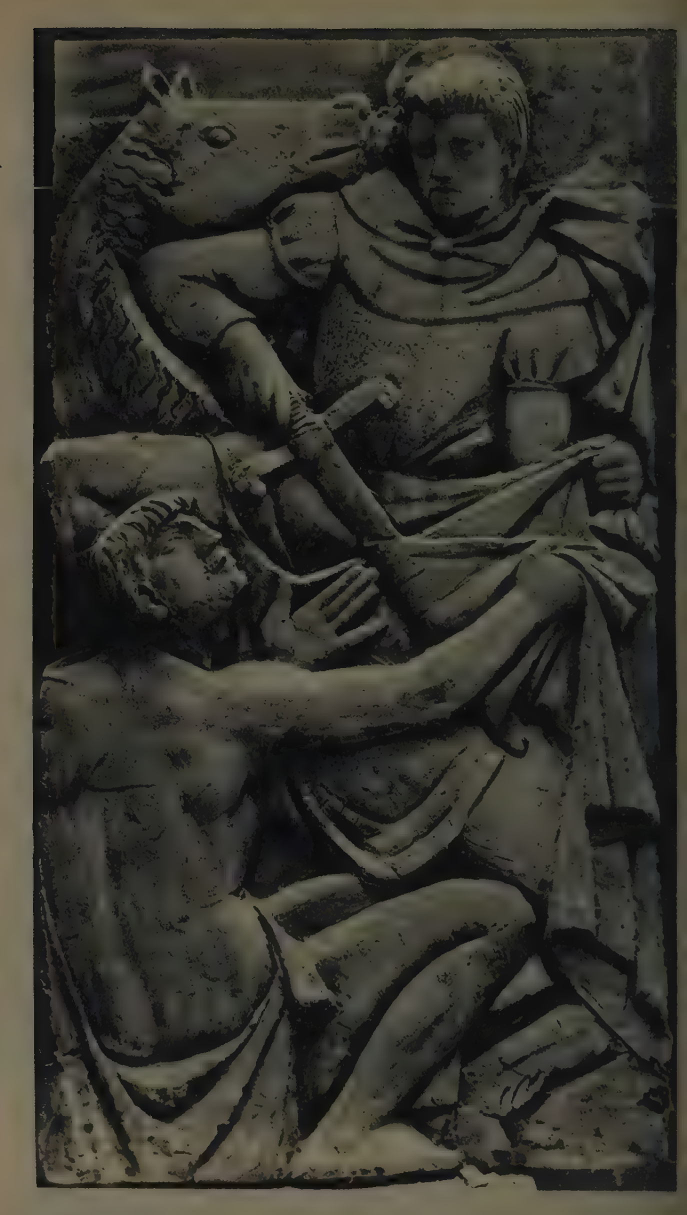






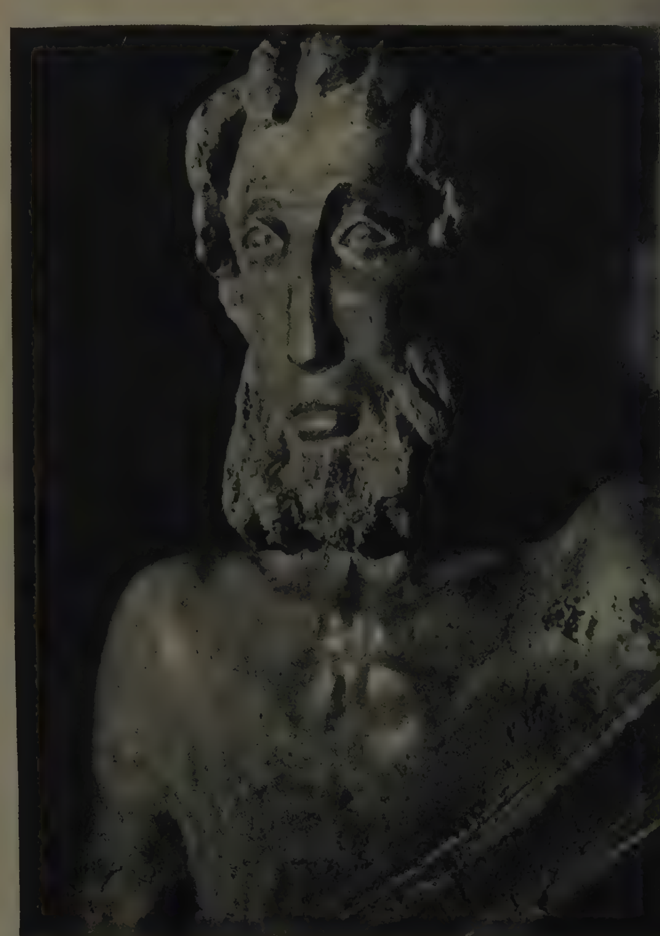
HANS VON MATT: VIERGE taillée dans du tilleul pour l'église de Finsterwald (Lucerne) (1942).
Ci-dessous: ALFONS MAGG: SAINT SEBASTIEN.





REMO ROSSI : SAINT MARTIN. Pierre (hauteur: 2 m.).

ALBERT SCHILLING : SAINT JEAN-BAPTISTE.



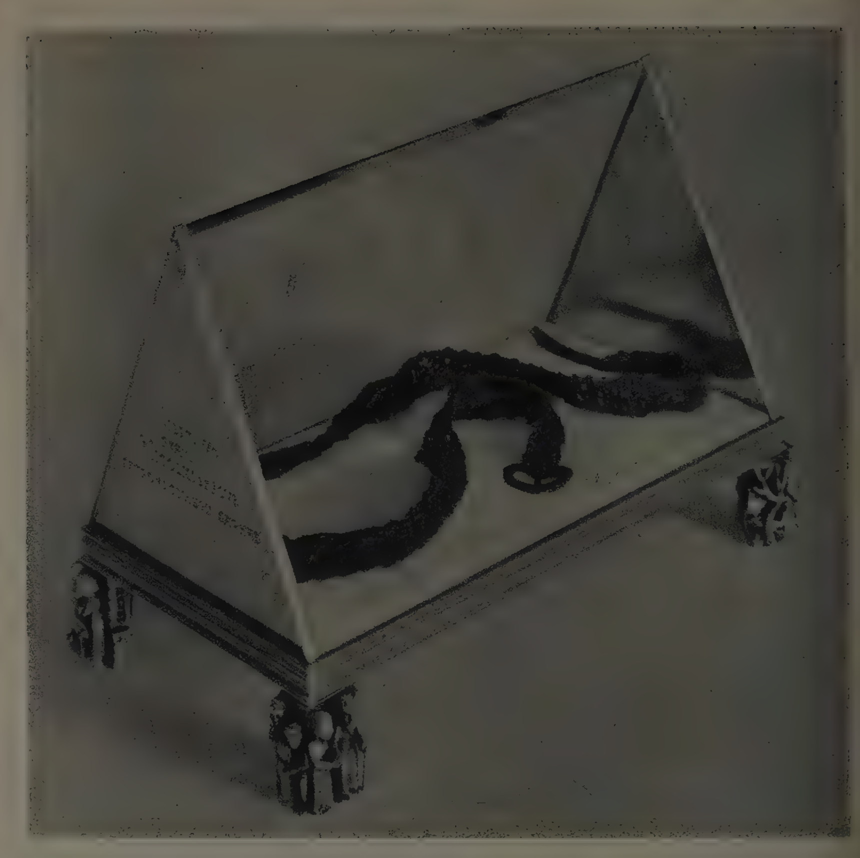
TRAVAUX D'ORFÈVRERIE



BURCH-KORRODI, à Zurich: TABERNACLE, CROIX ET CHANDELIERS *en bronze (1937). Sur la porte du tabernacle, des oiseaux affamés.*

Ci-dessous: RELIQUAIRE DU SAINT FRERE KLAUS, *en argent doré (1934). La figure est de grandeur nature.*

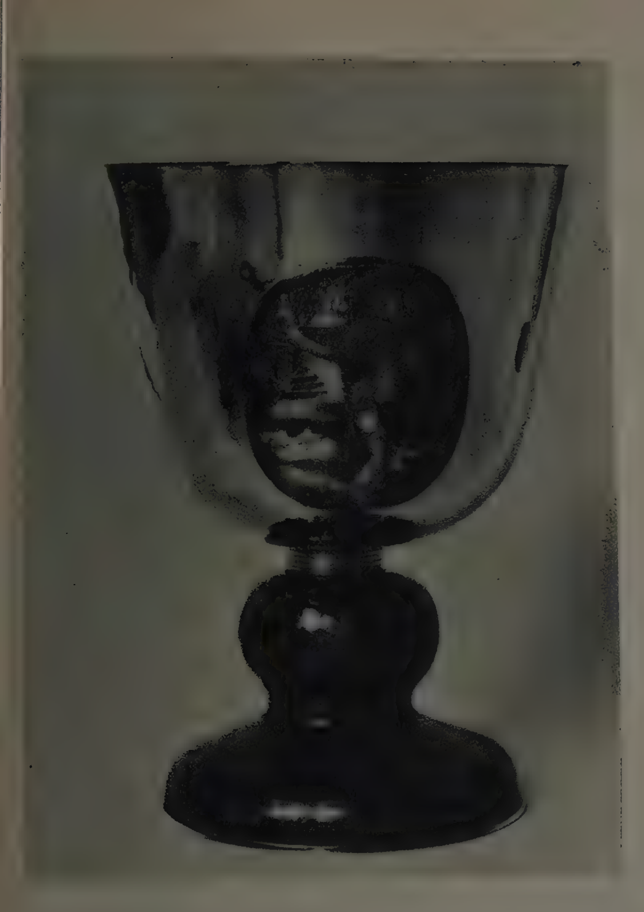




Ci-dessus: BURCH-KORRODI: RELIQUAIRE *en argent doré. Les lignes principales sont apparentées aux types romano-gothiques; les pieds, avec figures, sont fondus en cire perdue (1935).*
Ci-contre, à gauche: BURCH-KORRODI: CLOCHETTE *en bronze, de 20 cm. de hauteur. Sujet: Saint Luc assis sur le bœuf, son symbole d'évangéliste. La figure est d'une pièce, sans joints, repoussée (1944).*









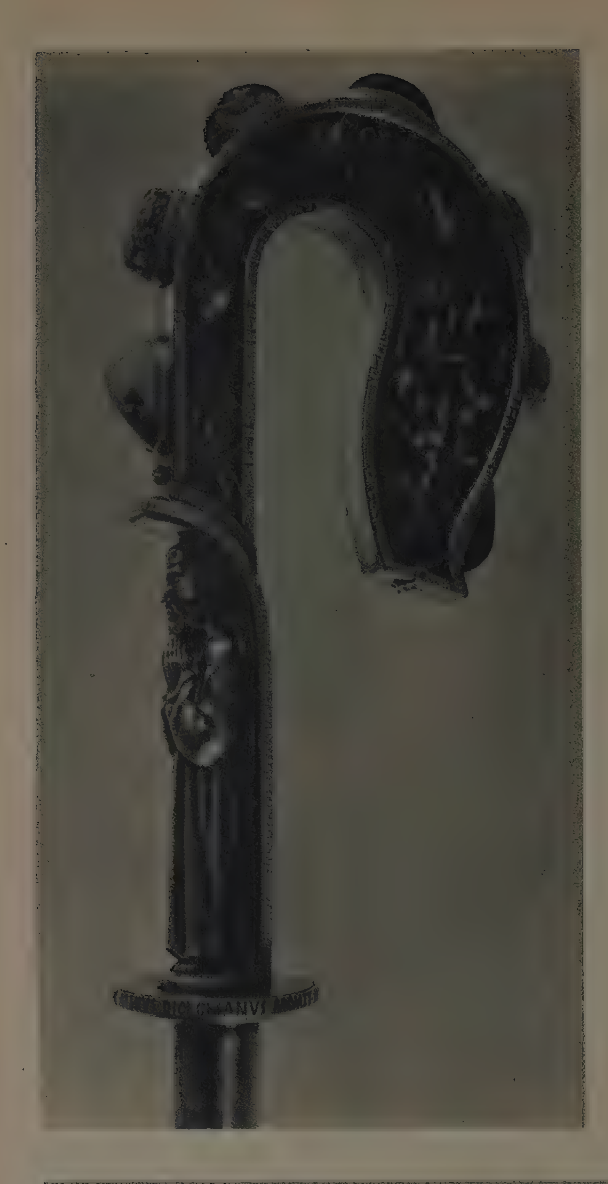
Ci-dessus: BURCH-KORRODI: CALICE en argent doré. Sur la coupe, des sujets émaillés. La surface du pied est en émail rouge, transparent, légèrement moiré (1946).

Ci-dessus: BURCH-KORRODI: CALICE émaillé. Au bas de la page précédente, à gauche: CALICE en argent doré. Coupe en or émaillé. Autour de la coupe un motif ayant trait à la naissance de Jésus (1938).

Ci-dessous et au bas de la page précédente, à droite: A. BLOECHLINGER: Trois CALICES en argent doré.







Ci-contre, à gauche: MARCEL FEUILLAT: CROSSE *de Mgr Besson, d'argent ciselé. Le personnage debout est le Bienheureux Nicolas de Flue, patron de la Suisse. Deux émaux ornent la crosse, l'un représentant saint Michel, l'autre le Bon Pasteur s'appuyant sur le bâton de berger: bâton qui punit et corrige, houlette qui ramène. Autour de la volute, sept pierres polies, ramassées dans les torrents des différentes régions du diocèse.*



Ci-contre, à droite : ARNOLD STOCKMANN : OSTENSOIR, *argent, or et pierres précieuses, exécuté en 1941 pour la chapelle d'une maison d'éducation agricole à Belfaud-Berne.*

Ci-dessous: MARCEL FEUILLAT: CALICE, *coupe émaillée. — Le sujet traité est, d'une part, le lavement des pieds de saint Pierre par Notre Seigneur (l'humilité de la personne humaine) et, d'autre part, l'onction des pieds de Notre Seigneur par la Madeleine (dignité de la personne divine).*

A gauche: MARCEL FEUILLAT: CALICE *à anses, coupe émaillée.*





L'INSTITUT SANCTA KLARA À STANS

L'Institut Sta Klara, fondé au début du XVII[e] siècle, par des tertiaires régulières de St François d'Assise, a toujours eu pour but l'éducation et l'instruction des jeunes filles. On s'y occupait beaucoup aussi, mais en ordre subsidiaire, de la confection des vêtements liturgiques. Les tissus sauvés du pillage et de la destruction en 1798, lors de la Révolution Française, témoignent d'une haute culture et constituent des éléments précieux pour toute collection.

Au XIX[e] siècle, cette tradition fut abandonnée et le monastère accueillit les productions de fabriques travaillant en série, et il en remplit ses armoires.

Le pensionnat de jeunes filles, fondé en 1868, donna naissance en 1924 à une section spéciale de travaux manuels. Celle-ci pouvait rivaliser, à peu de chose près, avec d'autres écoles professionnelles du même genre établies en Suisse. A une exposition qui ouvrit ses portes à Berne en 1929, l'Institut Sta Klara exposa pour la première fois ses travaux. La revue *Ars Sacra*, récemment fondée, s'intéressa à ceux-ci et engagea la directrice de l'école à s'appliquer à la confection de vêtements liturgiques.

Depuis lors, la section professionnelle de travaux à l'aiguille se développa progressivement jusqu'à devenir un véritable atelier de paramentique. Notons en passant que, jusqu'ici, elle s'est attaché à former des élèves déjà assez avancées dans le domaine des travaux de couture.

Actuellement, cette « classe » est devenue un « atelier ». On n'y enseigne donc plus. Quelques religieuses et plusieurs laïques bien formées y travaillent. L'atelier est resté relativement petit. Aussi Sœur M. Augustina Flüeler, fondatrice de l'école professionnelle, peut surveiller tous les travaux. Elle compose elle-même tous les projets et exécute aussi elle-même les dessins à grandeur d'exécution.

« Nous nous efforçons — écrivait récemment la directrice — » dans la mesure de nos moyens, de confectionner des vêtements liturgiques, de caractère moderne et dignes du culte » auquel ils sont associés. Nous faisons ce qui est en notre » pouvoir pour perfectionner de plus en plus nos travaux.
» Les tissus et les orfrois que nous utilisons sont dessinés par » nous jusque dans les moindres détails. Ils sont confectionnés » dans nos ateliers.
» Chaque pièce est originale. Elle est » marquée au coin de la souffrance » et de la joie de celle qui l'a confectionnée. Celle-ci s'efforce de donner à son travail le cachet de la » perfection. La perfection nous n'y » sommes pas encore parvenues, » mais nous y tendons toujours ».



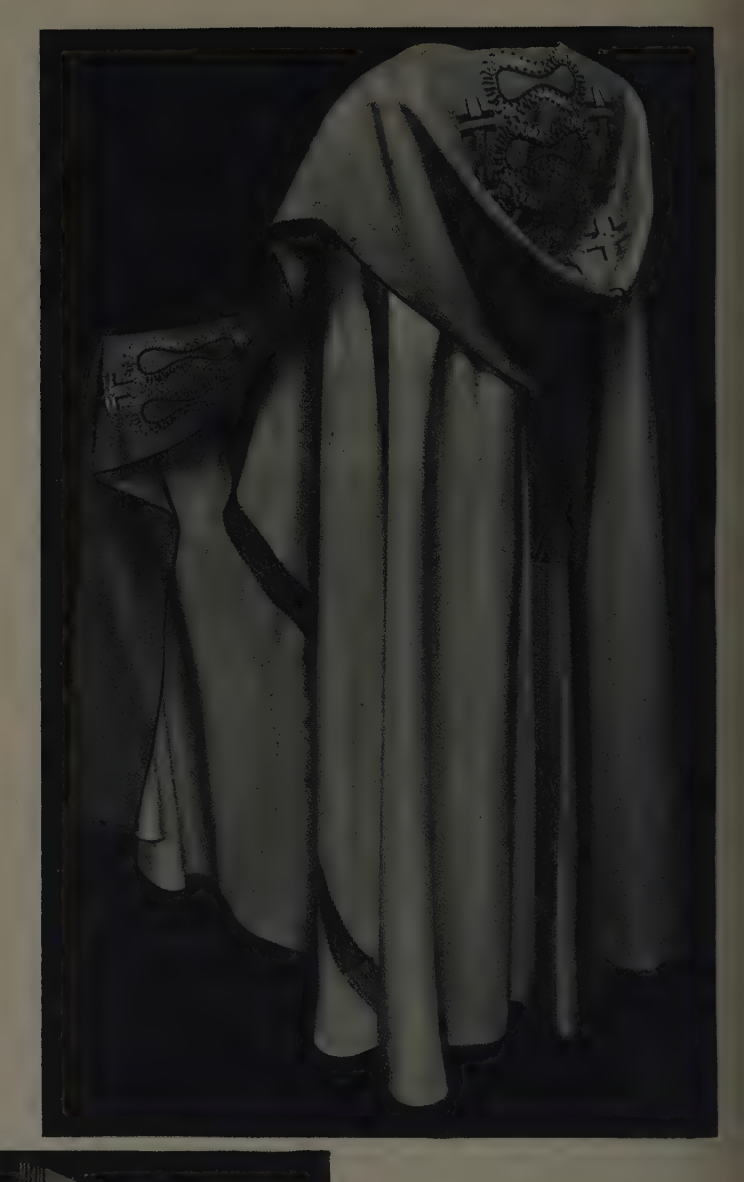
Que les efforts de l'Institut Sta Klara aient été couronnés de succès, les quelques figures que nous pouvons mettre sous les yeux de nos lecteurs en sont un vivant témoignage.

Sous la direction de Sœur M. Augustina Flüeler, ces artistes de l'aiguille tendent à se frayer une voie nouvelle. Leur premier souci est de produire des vêtements de coupe irréprochable et bien proportionnée, en un mot des vêtements qui habillent bien. Le détail du décor est considéré comme accessoire. Non qu'on n'y attache point d'importance, mais il est logique de veiller d'abord à l'essentiel. A Sta Klara on connaît à peine le travail des autres ateliers. On ne se préoccupe pas de faire du « moderne ». On se sait lié au temps, mais on tend vers ce qui a une valeur durable.

S.

Ci-contre: OTTO DREIER: MAITRE-AUTEL de l'église St Joseph à Lucerne. — L'esquisse du Baldaquin est d'Anton Flüeler à Stans. Il a été exécuté par Sœur M. Augustina Flüeler. La broderie, de couleur crème sur tissu vieil or, a beaucoup de relief: en effet, on a employé pour ce travail du cordonnet exécuté au crochet. Le baldaquin est placé devant un mur en briques recouvert de tentures. C'est une solution provisoire, car, dans l'avenir, ce mur recevra une décoration artistique.







Ci-dessus, à gauche:
CHASUBLE de soie épaisse (tussor) tissée à la main. Les larges bandes verticales sont d'un ton plus foncé. Entre celles-ci l'on voit un décor de lignes ondulées et droites au centre, lignes légères de couleur gris-fumée et or du Japon. A l'encolure une large broderie en forme de cercle exécutée en cordonnet vert foncé et or japonais. Les grandes croix, à droite et à gauche, sont brodées dans les mêmes tons.

Ci-dessus, à droite: CHAPE de soie blanche assez souple, doublée d'or clair. Broderies exécutées à la partie supérieure et aux revers en argent, rouge et bleu. Des galons tissés à la main de ton argent, gris et vert, achèvent le vêtement.

Ci-contre: CHASUBLE de soie blanche avec doublure de couleur bronze foncé. Les galons tissés et les grands motifs brodés sur les bras et au milieu du dos sont de couleur verte, d'un ton clair et vif. Ils sont sertis de gris foncé et écru. Des bandelettes de cuir doré soulignent les lignes ondulées des motifs brodés.

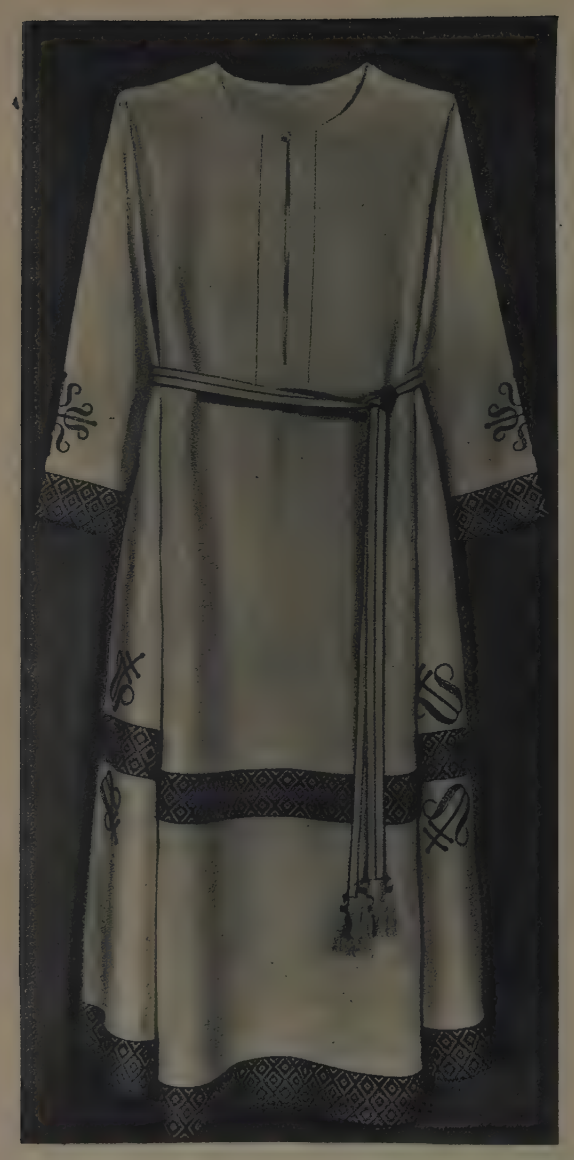






Ci-contre : DALMATIQUE rouge en soie de Honan (Shantung). Elle est ornée de larges bandes décoratives brun foncé avec lignes rouges. Ce motif est rehaussé à la partie inférieure et à la partie supérieure de fortes lignes de couleur vert de gris. Les trois bandes foncées sont brodées en tons rouge et or. Les parties or sont d'étroites bandelettes de cuir doré. Les galons étroits qui bordent et ornent le vêtement sont également tissés à la main. Ils sont en soie dorée. La doublure est vert foncé.

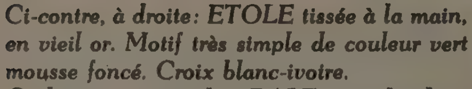
Ci-dessus, à gauche:
CHASUBLE de soie rouge vif. Cette riche décoration est exécutée avec des bandelettes de cuir doré. On y voit également certaines parties en vert vif et en brun foncé. La doublure, de couleur brun foncé, fait ressortir le rouge du tissu de fond.
Ci-dessus, à droite:
CHASUBLE en crêpe de Chine d'un ton rouge vif. Forme ample. Les « clavi » sont tissés à la main (or écru et vert-bleu foncé). De gros cordonnets sont fixés de place en place. Entre ces cordonnets de petits motifs en soie foncée.



Ci-contre, à gauche: AUBE de lin blanc, de 3 m 50 de tour à la partie inférieure. Des galons tissés à la main de couleur blanche et gris-fumée suivent la ligne de l'ourlet du bas. Cette ligne est accentuée par un second galon placé un peu plus haut. On voit le même galon sur les côtés. Il prend naissance à hauteur du bras et descend jusqu'en bas. Au croisement des galons horizontal et vertical l'on voit une broderie légère exécutée en gris-fumée foncé. Cette broderie corrige ce que le galon pourrait avoir de trop lourd. Le cordon d'aube assorti est tissé à la main: blanc avec des lignes grises.



Ci-dessus: BALDAQUIN D'AUTEL ET ANTEPENDIUM du chœur de la Chapelle des Sœurs à l'Institut Sta Klara, à Stans. On a employé, pour le baldaquin, une lourde tenture de laine tissée à la main, de ton jaune avec rayures vertes et rouge foncé. Dans l'autel, en noyer, on a inséré un antependium brun-nègre foncé, sur lequel ont été brodés en relief des ornements de grosse soie jaune et de fines lignes blanches. Au-dessus de l'autel on voit un encadrement doré de style baroque. Cet encadrement orne une ouverture pratiquée dans le mur et grâce à laquelle le Saint Sacrement est visible de la partie de l'église destinée aux fidèles. Un panneau brodé de fil d'or et de soie couleur bronze peut être glissé dans cette ouverture.



Ci-contre, à droite: ETOLE tissée à la main, en vieil or. Motif très simple de couleur vert mousse foncé. Croix blanc-ivoire.

Ci-dessous, à gauche: PALE avec broderie des tons suivants: gris-argent clair, gris-rose clair, gris-acier moyen. Le relief des points de broderie fait ressortir les tons clairs. Technique: point de tige, point de piqûre et point lancé.

A droite: PALE avec broderie blanche sertie de marron clair.







IBLIOGRAPHIE

eorges de Plinval, *professeur à l'Univer-é de Fribourg*, et Romain Pittet, *profes-ur d'Histoire au Grand Séminaire de ibourg: HISTOIRE ILLUSTREE DE GLISE, en 2 vol. (21 x 30 cm.), sur au papier couché, en cours de publica-n; VII fascicules (sur XX) déjà parus. litions de l'Echo, 2, rue Petitot, Genève.*

et ouvrage, admirablement présenté, n'est stiné ni aux spécialistes, ni aux théologiens, ais à toute personne ayant le goût de l'his-ire.

ucieux d'atteindre un vaste public, les auteurs t voulu en faire un livre attrayant. Aussi nt-ils enrichi d'illustrations nombreuses, oisies avec le plus grand soin — documents thentiques, photographies de paysages ou de onuments, reproductions de chefs-d'œuvres ciens ou modernes. Achevé, l'ouvrage ne mptera pas moins de vingt hors-texte en uleurs. Il va de soi — et les deux distingués rivains le protestent avec force — que l'*His-ire religieuse de l'Eglise* ne prétend pas s'ali-ner sur le terrain scientifique en parallèle avec s collections, qui, en quatre ou dix-huit lumes, embrassent dans les moindres détails passé de l'Eglise.

uoi qu'il en soit, on ne saurait souligner avec op de force tant la haute qualité du texte que perfection vivante et si exquisement actuelle e la présentation.

-B. Bouvier, *de l'Institut National enevois : ALEXANDRE CINGRIA, EINTRE, MOSAISTE ET VERRIER, réface de François Baud, sculpteur, un ol. in 4° (27 x 32 cm.) de 128 pages, bondamment illustré. (Ouvrage couronné n 1945 par l'Académie française). Aux ditions du Mont-Blanc, à Genève.*

otre éminent collaborateur, M. J.-B. Bouvier, embre de l'Institut National Genevois, nous vre ici, sur le grand artiste, un ouvrage agistral.

os lecteurs auront pu apprécier la compétence e l'auteur autant que la conviction et l'amitié rofonde qui l'animent quand il nous parle de Cingria. Cingria! C'est à lui que Claudel, dans ne lettre fameuse, décrivait « le divorce dont le iècle passé a vu le douloureux accomplisse-ent, entre les propositions de la Foi et ces uissances d'imagination et de sensibilité qui ont éminemment celles de l'artiste ». « Pour qui se les regarder, lui écrivait-il encore, (c'était à a date du 19 juin 1919) les églises modernes nt l'intérêt et le pathétique d'une confession hargée. Leur laideur, c'est l'extension à l'ex-érieur de tous nos péchés et de tous nos défauts, aiblesse, indigence, timidité de la foi et du sen-iment, sécheresse du cœur, dégoût du sur-aturel, domination des conventions et des ormules, exagération des pratiques individuel-es et désordonnées, luxe mondain, avarice, jac-ance, maussaderie, pharisaïsme, bouffissure. Mais cependant l'âme à l'intérieur reste vivan-e, infiniment douloureuse, patiente et espéran-te... ». Des hommes de la taille de Cingria n'ont, certes, pas peu contribué à une ressaisie, en ces dernières décades, du grand courant traditionnel (dévié, hélas! un si long moment) et qui charriait, mesurée, et comme transposée, et si concrète tout à la fois, une vitalité humaine normalement rayonnante, en sa riche unité *catholique* — en son universalité chrétienne.



ALEXANDRE CINGRIA: PORTRAIT DE FERNAND DUMAS (1931). — Le peintre a saisi son collaborateur et son copain — un rude copain depuis dix ans! — dans le cadre même de son travail de bâtisseur d'églises. L'archi-tecte s'est placé de profil, dans une pose qui lui est familière. Les charpentes de l'église de Finhaut sont sur sa tête. Il vient de travailler; il arrive à une pause; il reprendra son travail tout à l'heure. C'est un actif, tout le monde le voit; il pense à « l'enchaînement », comme on dit au théâtre. Voilà bien un portrait, par la physionomie, par le milieu et par l'action.

Monseigneur Besson, *Evêque de Lausan-ne, Genève et Fribourg: LA SAINTE VIERGE, un vol. (25 x 32 cm.), 180 pp., comprenant XLVI planches hors-texte, dont un grand nombre en couleurs, aux Editions de l'Echo, 2, rue Petitot, Genève. 2e édit. 1942.*

Cet ouvrage, si superbement édité à Genève, d'un des derniers du grand Evêque, est sûre-ment aussi l'un des plus remarquables qui aient été consacrés à Notre-Dame, en notre XXe siècle. Nous ne dirons rien du texte, qui est hors pair, comme on peut toujours s'y attendre quand il s'agit de Mgr Beson. Mais soulignons que l'iconographie de la Vierge bénie — elle se limite d'ailleurs, ici, aux dix premiers siècles de notre ère — s'exprime, en ce volume, en une série de quarante six planches d'une perfection telle qu'elle nous semblerait bien difficile à surpasser.

Nous sera-t-il permis à l'occasion de cette modeste recension, de saluer ici, avec l'émotion la plus profonde, la haute mémoire de l'Evêque incomparable, honneur insigne de toute la Chrétienté, qui gouverna pendant de si longues, pendant de si fécondes années, les églises illus-tres de Lausanne, de Genève, et de Fribourg ? Docteur, pasteur, animateur également admira-ble, au cœur aussi largement ouvert que sa magnifique intelligence. Soucieux avant tout du Royaume de Dieu, et, à cause de cela même, toujours à la pointe vive de l'humaine *actualité*, au point précis de la durée où nous sommes, là où, tourné vers l'avenir, le soc toujours en marche, de l'histoire mord la terre, ouvre la terre, pour un sillon toujours nouveau. En vérité il aurait bien pu dire: « Je suis Chrétien et rien de ce qui est humain ne m'est étranger. » Saint Paul rappelait ainsi que « c'est *toutes choses* qu'il s'agit de restaurer dans le Christ », et ailleurs: «Tout est à vous, vous êtes au Christ et le Christ est à Dieu ». Y eut-il jamais un Pasteur plus amoureusement, plus intelligem-ment préoccupé de la beauté de la Maison de Dieu ? Il nous plaît de saluer ici en la personne de l'illustre Vaudois, le merveilleux bâtisseur d'églises, maître authentique en l'art sacré, l'un des plus éminents de notre siècle.

PHOEBUS

Revue des arts anciens et modernes, aux Edi-tions Holbein, à Bâle, vient de nous donner son premier numéro (23 x 31 cm.) sur beau papier couché. Mentionnons les documents précieux qu'y publie M. Elie Lambert sur les anciennes abbayes de Flavigny, de Saint-Basle, de Fécamp...

Signalons également la belle étude (en langue allemande), copieusement illustrée, de M. Max Huggler, sur les peintures murales romanes au Musée des Monuments français, à Paris, et les réflexions très pertinentes de M. Ed. Greindl sur les méthodes de travail de Rubens.

Deux esquisses successives du *Martyre de saint Liévin* nous montrent le progrès de l'idée du maître. Cette idée ne sera d'ailleurs amenée à sa maturité, et quant au choix des couleurs et quant à la composition elle-même, que dans l'œuvre définitive (qui se trouve à Bruxelles au Musée Ancien). On a répété, depuis Max Rooses, que Rubens confiait à ses élèves l'exé-cution de ses grands tableaux. Mais quel col-laborateur, si doué fût-il, eut-il osé se permettre tant de changements, dans la forme, et dans le coloris ?

RIVISTA DI ARCHEOLOGIA CRISTIANA

Les années 1942 et 1945 de l'importante publi-cation trimestrielle de l'Institut Pontifical d'Ar-chéologie Sacrée (Cité du Vatican) viennent de nous parvenir.

Elles forment trois volumes des plus denses de 220, 348, 334 pages. En 1942 (XIXe année), nous y trouvons, notamment, de captivantes études de Carlò Respighi sur les explorations récentes des cryptes vaticanes et de F. Cam-pubi sur les mosaïques de la coupole de Cen-celles, en Espagne (IVe siècle); en 1944-1945, d'importantes études de Giulio Belvederi sur les cryptes de Lucine (IIIe s.) et de L. De Bruyne sur la découverte d'un sarcophage chrétien des années 340.

LITURGICAL ARTS (NEW-YORK), revue trimestrielle (23x31 cm.) vol. XIVe.

Les numéros de février et de mai 1946 nous montrent des plans d'églises modernes — et plusieurs planches admirables sur l'art religieux classique en Extrême-Orient.

A.

Imprimi potest.
D. Joannes Delacroix, O.S.B. 27 Novembris 1946.

Imprimé en Belgique, sur les presses d'Héliogravure de C. Van Cortenbergh, 12, rue de l'Empereur, Bruxelles.

Imprimatur, Mechliniae, die 30 Novembris 1946.
† L. Suenens, Vic. gen.

LES ATELIERS A. E. GROSSÉ

FONDÉS EN 1783 *PLACE SIMON STEVIN, BRVGES*



Saint ETIENNE. Détail d'une étole de diacre. Agrandissement montrant la perfection du passé de soie.

Broderie à la m
sur tissu natté,
soie naturelle.
Dessin de Jacq
Verboven.
A l'Abbaye de
André-lez-Bru